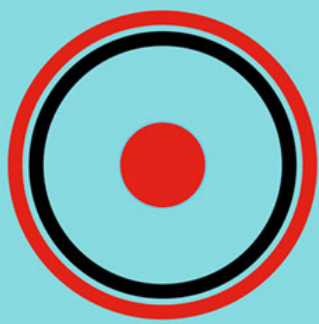
CONSTANTINO BÉRTOLO

# ¿Quiénes somos?

55

LIBROS DE LA LITERATURA
ESPAÑOLA DEL SIGLO XX



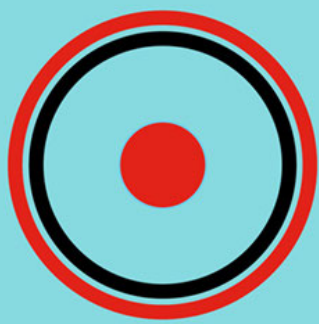
PERIFÉRICA

CONSTANTINO BÉRTOLO

# ¿Quiénes somos?

55

LIBROS DE LA LITERATURA
ESPAÑOLA DEL SIGLO XX



PERIFÉRICA

FUERA DE COLECCIÓN, 6

Constantino Bértolo

# ¿Quiénes somos?

55 LIBROS DE LA LITERATURA

ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

editorial periférica

PRIMERA EDICIÓN: febrero de 2021

DISEÑO DE COLECCIÓN: Julián Rodríguez

Esta obra ha recibido una ayuda a la edición

del Ministerio de Cultura y Deporte.

© Constantino Bértolo, 2021

c/o Agencia Literaria CBQ SL | info@agencialiterariacbq.com

© de esta edición, Editorial Periférica, 2021. Cáceres

**info@editorialperiferica.com**

**www.editorialperiferica.com**

ISBN: 978-84-18264-87-0

La editora autoriza la reproducción de este libro, total o parcialmente, por cualquier medio, actual o futuro, siempre y cuando sea para uso personal y no con fines comerciales.

*A Julián, claro*

# Qué o quién nos lee cuando leemos.

juan carlos rodríguez

# introducción

Este libro nace de un encargo. Semanas antes de su inesperado fallecimiento, Julián Rodríguez, director de la editorial Periférica, me propuso su escritura: «Se trata de seleccionar cincuenta y cinco libros de la literatura en castellano[1] del siglo xx, a tu criterio, comentando de manera breve cada uno de ellos en no más de folio y medio o dos. Piénsalo y me dices».

No me llevó mucho tiempo decidirme. Proponer o recomendar una lista de libros de la literatura española del siglo xx no es, en sí, algo inusual. En la prensa resulta frecuente la aparición de listas de carácter semejante o muy parecido: diez novelas inolvidables, siete mil libros imprescindibles, las noventa y nueve mejores novelas de la literatura universal, sesenta y nueve poemas de amor, los mil mejores libros del año… Autoras y autores, editoras y editores, periodistas culturales y famosas o famosillos del retablo cultural, a todos ellos se los sigue invitando a presentar sus listas de preferencia, la mayoría de las veces sin necesidad de apostilla o razón explicativa alguna. Lo que hacía diferente la propuesta de Julián era su publicación en forma de libro[2] y la pertinencia de las dos condiciones señaladas: número y extensión.

## *La literatura como conversación*

Si la literatura, como señala Juan Carlos Rodríguez, es una manera de intentar decir «yo soy», esta propuesta nace de un intento de saber cuál sería la respuesta de la literatura a la pregunta de quiénes somos. Sería ingenuo pensar que en ella se esconden respuestas claras o unívocas. Y sería pecar de inocente ignorar que toda respuesta depende también de la pregunta planteada y, aunque no hay preguntas sin juicios previos, hemos tratado de plantear las

nuestras desde una actitud lo más abierta posible a fin de que la interrogación sobre quiénes somos contuviera miradas y ángulos de refracción diversos y a la vez complementarios.

La literatura como un conjunto enorme e inabarcable de textos que la sociedad, para su acceso y conocimiento, organiza y ordena a través de la historiografía, la enseñanza y la crítica. La literatura en cuanto historia de la literatura y en cuanto jerarquía, dos conceptos que al acoplarse dan como resultado la relación o canon –un concepto teóricamente ya periclitado y que el mercado y las listas de los libros más vendidos se han llevado por delante– de obras literarias tenidas por modélicas según los criterios y gustos de aquellos agentes e instituciones culturales que, en cada momento histórico, detentan y gestionan de manera hegemónica, además de esa competencia, la de otorgar o negar a determinados textos y discursos la condición de obra literaria.

Valdría entender aquí que la literatura es una de las herramientas que la sociedad utiliza para construir su identidad, un espejo semántico en el que mirarse y reconocerse: un mecanismo de autonarración, en definitiva. La literatura como espejo del transcurrir humano, de su ser, de su estar. Huelga señalar que para una sociedad la literatura no es ni el único espejo ni el único medio de construcción de su identidad, pues bien podríamos adjudicar también ese papel al cine, a la arquitectura, a la fotografía, a la música, a la pintura, a los medios de comunicación y, hasta si me apuran, a la numismática. Su relevancia, su singularidad vienen determinadas por el hecho de que la literatura está construida con materiales muy semejantes –palabras, frases, historias, silencios– a los que usamos de manera principal para construirnos en calidad de seres individuales y sociales: hablar, pensar, imaginar, callar.

Sucede que la literatura no es la única herramienta semántica que cumple una función social y cultural parecida. También la historia se nos presenta con el carácter de autonarración del común construida con análogos materiales, como un género que la tradición clásica incluía, pero que las concepciones más contemporáneas parecen haber invertido al integrar en ella la literatura a modo de capítulo o segmento. Ya ese dilema sobre la ubicación relativa de una respecto a la otra da aviso de que sus

mutuas relaciones no son fáciles de establecer. Al fin y al cabo, son narraciones que se disputan –metafórica pero también tangiblemente, y eso aun cuando sus espacios y naturalezas sean diversos– un mismo objetivo: ofrecer una visión del mundo y de la vida. Entendemos, pues, la Historia y la literatura como dos narraciones que se abducen mutuamente, que comparten igual fundamento en la palabra y en la sintaxis, que caminan juntas (y acaso revueltas) si bien sus bases semánticas y sus metas descansan en presupuestos, al menos en apariencia, distintos: la objetividad es la procura de la historia; lo subjetivo, la fuente de la literatura. Distinción pertinente, aunque haya quien entienda que la literatura es una búsqueda de la verdad y se pudiera admitir que la incertidumbre y la subjetividad son caracteres inherentes a las reconstrucciones históricas.

Frente a la historia como concepción que se quiere fuerte –pero que se ve lastrada y debilitada por la imposibilidad de mostrarse objetiva o ajena a las luchas que se producen en su interior–, la literatura, desde su subjetividad relativa, puede suplir o complementar aquella incertidumbre que toda interpretación de la historia supone. En la imposible objetividad de la historia, la literatura se aposenta para acompañarla, interpretarla y ponerla en escena. Si la tradición humanista nos presenta la historia como búsqueda de una imposible verdad, la literatura sería el consuelo o la nostalgia de esa verdad perdida e inalcanzable.

Ni la historia ni la historia de la literatura dan cuenta de todo lo sucedido o escrito, sino que, ante lo inconmensurable, en su relato proceden por eliminación, sopesando y eligiendo lo distintivo, lo significativo. Historia y literatura, por consiguiente y a modo de hipótesis de partida, entendidas en su condición de narraciones que conviven y en consecuencia intervienen una en la otra, que a veces se reafirman, pero que otras se sospechan, contradicen, contrarían o incomodan. Sobre esa capacidad de mutua intervención descansa nuestro criterio de selección. Al igual que el transcurrir histórico deja su huella en la literatura –con mayor o menor intensidad, con mayor o menor potencia–, también ésta, al actuar sobre los imaginarios colectivos, al introducirnos en ella –la literatura no deja de ser una experiencia compartida–, ejerce su influjo sobre ese relato histórico.

Una doble injerencia que, según la mayor o menor capacidad de intervención que se le otorgue a cada una, da lugar en las páginas y manuales de la teoría literaria a consideraciones más o menos relevantes acerca del grado de autonomía que hay que conceder a la literatura, y también acerca del peso que las realidades políticas, sociales y culturales ejercen en la gestación y recepción de las obras literarias.

Atendiendo a esta relación bilateral y dialéctica, nuestro criterio de selección valora la relevancia de ciertos libros según su capacidad para intervenir directamente no en la realidad histórica, sino en su relato, en la narración que subyace a modo de subjetividad colectiva en toda comunidad. Desde esa posición no abordamos la literatura atribuyéndole el carácter de ente monumental (canon) o religioso (expresión de lo inefable), sino el de interlocutor (diálogo y crítica) con la historia, esa narración difusa pero actuante en medio de la cual somos, vivimos, leemos, escribimos y estamos. En palabras de Jeanette Winterson: «Eso es lo que nos ofrece la literatura: un idioma lo bastante poderoso para contar cómo son las cosas. No es un lugar donde esconderse, es un lugar donde encontrar». Una conversación, por tanto, entre narraciones vivas que se desarrollan en un orden cronológico, aunque no lineal porque cada una tiene su propia dinámica, su propia memoria y sus propios procedimientos, medios de evaluación, legitimación y homologación.

Así, estos cincuenta y cinco libros nos parecen relevantes por ser espejos de esa conversación dialéctica, cómplice o crítica, entre la literatura y la historia. Conversar, confrontar como formas de relación entre personas y cosas, como simpatía. Como careo o cotejo, como acción de poner dos cosas cara a cara, como un enfrentamiento. Conversación que en algunos casos puede dar paso al consenso o al acuerdo, y, en otros, al cuestionamiento, la discordia o el rechazo. Dialéctica, porque esa confrontación entre tesis y antítesis que protagonizan de modo alternativo cada una de esas narraciones da lugar a una síntesis dinámica sobre la que se construyen los imaginarios individuales y colectivos. La literatura como ecografía de la historia, chequeo semántico.

Nuestro propósito es ofrecer una secuencia de la literatura en

cuanto espejo proteico en continua evolución y transformación. En este sentido, entendemos que la literatura es espejo, pero a la vez es la historia de ese espejo, de los cambios técnicos que el propio espejo sufre a lo largo del camino. A nuestro parecer, la literatura se erige, pues, en mirada, en forma de ver el mundo, al tiempo que se erige en mirada sobre esa mirada y su evolución. La historia en su sentido de memoria cultural, y la literatura no en su sentido de contramemoria, sino en el de escrúpulo (piedra en el zapato), vigilancia y sospecha frente a una historia que más que ninguna otra narración está escrita desde el poder y para el poder. La literatura como piedra de toque, en disputa con la historia del relato de lo real, que interviene en la construcción de lo verosímil y cuestiona lo dado, lo aceptado, lo que se asume como verdadero.

No estamos proponiendo un contracanon: tratamos de propiciar un diálogo crítico con la historia literaria dominante, ya manifiesta –considerando los manuales al uso–, ya implícita, si atendemos a los prestigios y prejuicios que circulan por nuestro campo literario. En ese diálogo consideramos que la literatura es un servicio público,[3] un arte con vocación de intervenir en la esfera pública democrática.

Una propuesta que no aspira a ser académica ni para académicos, que bien podría entenderse a modo de ironía, de gesto de deconstrucción con voluntad de intervenir en los procesos de jerarquización que tienen lugar en el seno de la sociedad. Al igual que sucede en toda selección, ésta supone exclusión, aunque no pretenda ser excluyente por más que a algunos les pueda parecer sectaria. Acusación ésta difícil de soslayar en toda propuesta que no lisonjee los criterios aceptables y aceptados. Una propuesta acaso violenta y no muy pacífica, consciente de que, más allá de los sueños de una horizontalidad anárquica o utópica, cuestionar una jerarquía implica la defensa de otra.

*Las pequeñas secuencias*

Hemos procurado perseguir algunas secuencias temáticas que, teniendo un orden cronológico, esbozan un mapa de la literatura

española del siglo xx: España como problema, el mundo rural, proletariado y revolución, el feminismo, el poder de la Iglesia, la Guerra Civil y la posguerra, la resistencia antifranquista, Europa como destino, la cultura de la Transición y el fin del espejismo. Intentamos situar y comentar cada obra seleccionada según su representatividad y significación en esa conversación dialéctica con la narración histórica.

Es obvio que no todas las obras literarias contienen la misma potencia a la hora de dialogar con la narración histórica. Esa capacidad depende de múltiples factores externos e internos: desde el poder en el medio literario y social de la autoría hasta el número de ejemplares vendidos, pasando por la autoridad del sello editorial donde se haya publicado y por el grado de legitimación obtenido en los espacios de la crítica y la opinión pública, sin olvidar el peso de las circunstancias culturales, sociales y políticas en que la recepción de la obra tiene lugar.

Ésta es una propuesta política, que no propone una lectura neutral ni de la historia ni de la literatura: está realizada desde un criterio que podrá ser compartido o debatido o rechazado. No pretendemos dar ninguna lección moral ni política ni estética, pero tampoco rehuimos las respuestas y conclusiones si las hubiera. Sólo tratamos de mostrar que para la memoria cultural colectiva hay otros recorridos literarios posibles que acaso hablan de otras metas e intereses.

Más allá de una idea autorreferencial y endogámica de la literatura, impermeable y ajena respecto a esa narración histórica de la que venimos hablando, cada libro se convierte en parte de un acontecimiento general –la literatura– y cobra significación histórica porque quiere pasar a formar parte del presente de esa narración de narraciones en la que respiramos y actuamos. Este libro, más que una antología, aspira a ser un ensayo sobre el entendimiento y el sentido de esa larga pregunta sobre lo que llamamos «literatura». Y sobre nuestra respuesta. La literatura: un buen lugar donde permanecer algún tiempo.[4]

*La voluntad*

azorín

(monóvar, 1873 – madrid, 1967)

En las primeras páginas de esta novela de Azorín, publicada en el año 1902, se lee la siguiente fábula protagonizada por un grupo de «jóvenes indignados»:

En la deliciosa tierra de Nirvania todos los habitantes se sintieron tocados de un grande y ferviente deseo de regeneración nacional.

¡Regeneración nacional! La industria y el comercio fundaron un partido adversario de todas las viejas corruptelas; el Ateneo abrió una amplia información en que todos, políticos, artistas, literatos, clamaron contra el caciquismo en formidables Memorias; los oradores trinaban en los mitins contra la inmoralidad administrativa… Y un buen día tres amigos –Pedro, Juan, Pablo–, que habían leído en un periódico la noticia de unos escándalos estupendos, se dijeron: «Puesto que todo el país protesta de los agios, depredaciones y chanchullos, vamos nosotros, ante este acaso, a iniciar una serie de protestas concretas, definidas, prácticas; y vamos a intentar que bajen ya a la realidad».

La fábula prosigue contando cómo, en contacto con la realidad, ese grupo de jóvenes acabará aceptando que el «ardimiento juvenil les había impulsado a concreciones y personalidades peligrosas» para, finalmente, integrarse en el juego político «haciendo votos para que en futuras edades mejore la suerte del pueblo de Nirvania, sin que por eso se atente a las tradiciones ni a los derechos adquiridos».

En definitiva, y si quisiéramos de manera oportunista trasladar a hoy la moraleja, bien podríamos enunciarla diciendo que es la historia de cómo el podemos se acaba convirtiendo en esto es lo que hay.

Pero no, esta no es una novela profética, sino una novela realista que, a través de la historia de un joven lleno de inquietudes literarias y políticas, nos da cuenta del desencanto político y vital de toda una generación de intelectuales –la llamada «generación del 98»– que, desde posiciones radicales, ya de corte anarquista, ya de raíz socialista, acaban acomodándose, vía pesimismo y escepticismo, «a lo dado», es decir, a la España del bipartidismo de liberales y conservadores.

*La voluntad representa dentro de la historia de la literatura española la muerte de la novela decimonónica, es decir, de aquella narrativa caracterizada por una arquitectura lineal, con asiento en el mecanismo de causa efecto, por su ambición de totalidad y por el deseo de objetividad. Para nuestra historiografía literaria, la novela de Azorín –junto con Camino de perfección, de Baroja; las Sonatas, de Valle-Inclán, y Amor y pedagogía, de Unamuno, publicadas también en ese año referencial de 1902– supone un giro radical, un salto, un cambio cualitativo en ese espejo que se pasea a lo largo del camino del que habla Stendhal: el surgimiento de una nueva mirada.*

Lo primero que llama la atención, ya desde sus primeras páginas, es la materialidad en el lenguaje:

A lo lejos, una campana toca, lenta, pausada, melancólica. El cielo comienza a clarear indeciso. La niebla se extiende en largas pinceladas blancas sobre el campo y en clamoroso concierto de voces agudas, graves, chirriantes, metálicas, confusas, imperceptibles, sonorosas, todos los gallos de la ciudad dormida cantan.

Vemos, leemos, cómo cristaliza la revolución que el modernismo venía impulsando: tacto, luz, sonido, color y alto nivel de resolución

en las imágenes. Una extraña mezcla de impresionismo y nitidez. El uso de la secuencia de adjetivos como filtro para lo sustantivo.

La novela nos cuenta el ser y no ser de Antonio Azorín, joven con una posición propia de rentista, que vive su primera juventud en su provinciano lugar natal, donde crece intelectualmente a la sombra de su maestro Yuste, quien, en cuanto personaje, sirve para mostrar el batiburrillo ideológico –desde un radicalismo anarcoide hasta un idealismo del yo– sobre el que crecen el ser y el llegar a ser del héroe narrativo, mientras que ese Azorín en proceso de aprendizaje se presenta como el no ser o no llegar a ser de ese fracasado feliz con el que finaliza su historia. Aunque, más que de una novela de aprendizaje, habría que hablar de una novela de desaprendizaje arquetípica: alguien quiere cambiar el mundo y el mundo lo cambia a él.

Lo dicho: la juventud de un joven provinciano, Antonio Azorín, que quiere «intervenir» en la sociedad para mejorarla, que se instala en Madrid y durante años se desempeña como «periodista y revolucionario», pero que finalmente se resigna a ver cómo «su pesimismo instintivo se ha consolidado; su voluntad ha acabado de disgregarse en ese espectáculo de vanidades y miserias». De este Azorín hecho y deshecho se nos cuentan, a través de la expresión directa de sus pensamientos y de los diálogos con nuevos y viejos amigos –un trasunto de Baroja entre ellos–, sus ideas sobre esto y lo otro y lo de más allá, con disquisiciones que van desde la política, el periodismo y la literatura hasta el nihilismo, lo inmoral del progreso, el fracaso del socialismo, la democracia como error, el anarquismo y el eterno retorno de Nietzsche. Todo un repertorio ideológico abandonado por un protagonista que ve cuán inútil e insuficiente es todo. Si el pesimismo es el horizonte, la ironía es el confortable recurso final: «Entre la indignación y la ironía, me quedo con la ironía».

Una novela, en definitiva, sobre un tiempo en el que los intelectuales –la literatura, uno de nuestros espejos– nos devuelven una imagen justamente contraria a la que pocos años después propondría el pensador italiano Antonio Gramsci: «Contra el pesimismo de la inteligencia, el optimismo de la voluntad». Es decir, la voluntad… de la razón.

El pesimismo como excusa.

*Aurora roja*

pío baroja

(san sebastián, 1872 – madrid, 1956)

Éste es el tercer y último volumen de una trilogía, La lucha por la vida, que Pío Baroja escribió alrededor de un personaje, Manuel Alcázar; las dos primeras novelas, cada una con su entidad propia y dándonos cuenta de su infancia y primera juventud, nos permiten asistir a su ascenso social (y geográfico, porque, a modo de correlato narrativo, el protagonista se irá desplazando desde los barrios del sur de Madrid hacia el centro, poblado de pequeños talleres de artesanos, de tenderos y empleados).

Cuando la novela comienza, Manuel, después de haber pasado un sinfín de desventuras, ha entrado en el círculo familiar de su amigo el cajista y consigue, merced al préstamo generoso de un viejo amigo, la propiedad de una imprenta sita en el barrio de Chamberí. En el entretanto ha reaparecido su hermano pequeño, Juan, que tras abandonar el seminario, se ha labrado cierto nombre como escultor y, llevado por su temperamento un tanto místico, se ha convertido en un anarquista radical que choca con las ideas de ese Manuel aburguesado –«Yo, entre explotado o explotador, prefiero ser explotador»–, mientras defiende y practica, sin éxito y en condiciones cada vez más desgarradoras, sus ideales anarquistas hasta que, enfermo y decepcionado, muere y lo entierran en el cementerio civil bajo la aurora roja del amanecer.

Si en las los primeras novelas de la trilogía, La busca y Mala hierba, la figura de Manuel y su desclasamiento, lento y zigzagueante, protagonizan la historia, la aparición de Juan, el hermano anarquista, produce un desdoblamiento de la acción y el consiguiente enfrentamiento y choque entre ambos espacios

ideológico-narrativos: el conservador que el desclasamiento de Manuel propicia y el radical anticapitalismo de Juan. Ese contraste, que la novela desarrolla con la agilidad que el estilo directo tan típico del autor provoca, vendría a ser el ADN argumental de la novela –dos largas líneas en espiral–, que aumenta su valor narrativo –literario y no solamente humano– cuanto mayor equilibrio estructural establece entre cada una de esas dos líneas de acción que pone en situación de diálogo o de careo, en el sentido más policial del término.

Podemos así hablar de dos novelas: una, la del desclasamiento individual, con sus obstáculos y necesarias adaptaciones a la realidad –«Si quieres hacer algo en la vida, no creas en la palabra imposible. Nada hay imposible para una voluntad enérgica»–, y otra, la de la militancia anarquista con los idealistas y estériles heroísmos de quienes pretenden cambiar con violencia la sociedad sin tener en cuenta las duras consecuencias: «Hay que cauterizar brutalmente la llaga social». Dos novelas que al entrecruzarse nos emplazan a los lectores a posicionarnos en calidad de jueces que no sólo deben juzgar la bondad de los procedimientos formales seguidos para lograr ese equilibrio, sino que inevitablemente han de tomar partido por una u otra de esas dos caras que la novela, por cuanto es una entidad narrativa única, nos muestra. La lectura como responsabilidad.

*Campos de Castilla*

antonio machado

(sevilla, 1875 – colliure, 1939)

Vivimos en tiempos cínicos, donde calificar a alguien de honesto u honrado se acerca más al insulto o menosprecio que al elogio de una virtud. Sobre Machado, don Antonio, se levanta, a modo de espada de Damocles o de techo a punto de derrumbe, la amenaza de tal renombre por más que su consideración en el sistema educativo, así como los éxitos de las adaptaciones musicales de sus versos sigan haciendo de él uno de los poetas españoles más populares y conocidos, aun entre aquellos que no han leído ninguno de sus libros.

Algo semejante me atrevería a decir sucede con Castilla, que se ha quedado más que atrás en la historia, como un nombre, una realidad, un ente y una identidad que apenas consigue trascender su propia geografía, hoy rota y casi –o sin casi– vaciada de contenido político y literario. Si bien hace apenas un siglo constituía por sí misma una ideología y una concepción política de España, hoy carece de fuerza referencial.

Sin embargo, hace todavía poco tiempo, a propósito de lo que alguien llamaba «la eternidad de Campos de Castilla», se recordaba que, en lucha contra el tiempo y los desgastes y erosiones de todo tipo que acarrea, la gran poesía conserva un rasgo y gesto pertinente, a saber: la capacidad para permanecer por encima incluso de la popularidad del nombre y renombre del poeta. Todo un mérito en medio de eternidades tan breves como las que vivimos últimamente. La poesía de Machado, el bueno, es palabra en el tiempo y palabra contra el tiempo.

Escribe Olvido García Valdés, la también poeta, y de las grandes,

que el poema vendría a ser la enunciación cabal de un yo poético que es un yo lingüístico, pero que la razón de existir de la poesía es también una «enunciación de realidad» que hace que recibamos el poema como campo de vivencia del poeta.

Y desde ese entendimiento, la Castilla del poema sería leída hoy –es decir, aceptada y asumida por los que a ella se acercan– como una doble experiencia: sensorial y cognitiva. Y ello no por cuanto es paisaje, aunque sin renunciar a él, sino por ser conciencia, proclamación, ecclesia de una voz, la del poeta, que sigue viva porque nos sigue hablando y en ese seguir –sí, poeta, te escucho– reside su mérito y condición literaria. «Imágenes, conceptos, sonidos –escribe Machado–, nada son por sí mismos; de nada valen en poesía cuando no expresan hondos estados de conciencia.»

Del empaque de aquella concepción de Castilla en virtud de la cual ésta es mito, alma y forma de sentir España –tan propia de la generación del 98, pero también de la iconografía y retórica falangista– no queda nada o, si acaso, un eco, más muerto que vivo, de un nacionalismo ajado –«envuelta en sus andrajos, desprecia cuanto ignora»– al que ninguna nostalgia es capaz de darle aliento.

Queda el poema, la voz:

A mi trabajo acudo, con mi dinero pago

el traje que me cubre y la mansión que habito,

el pan que me alimenta y el lecho en donde yago.

Y cuando llegue el día del último viaje,

y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,

me encontrareis a bordo, ligero de equipaje,

casi desnudo como los hijos de la mar.

*

Es una hermosa noche de verano.
Tienen las altas casas
abiertos los balcones
del viejo pueblo a la anchurosa plaza.
En el amplio rectángulo desierto,
bancos de piedra, evónimos y acacias
simétricos dibujan
sus negras sombras en la arena blanca.
En el cenit, la luna, y en la torre,
la esfera del reloj iluminada.
Yo en este viejo pueblo paseando
solo, como un fantasma.

*

Érase de un marinero
que hizo un jardín junto al mar,
y se metió a jardinero.
Estaba el jardín en flor,
y el jardinero se fue

por esos mares de Dios.

*

Mi paraguas, mi sombrero,

mi gabán… El aguacero

amaina… Vámonos, pues.

Dejando atrás flecos modernistas, los poemas avanzan entre encinares y roquedales hacia la meditación y la sentencia seca o sarcástica. Hay quien acusa a la poesía de Machado, don Antonio, de aburrida. Y sí, pudiera ser; al fin y al cabo, el aburrimiento es ese lugar del que para salir hay que ser capaz de imaginar. Un buen lugar donde permanecer algún tiempo. Palabra en el tiempo.

*El metal de los muertos*

concha espina

(santander, 1869 – madrid, 1955)

Ésta es una novela social católica; alguien incluso la calificó de epopeya católica. Social y católica, una mezcla que hoy suena rara, si no imposible, aunque todos hayamos oído hablar de la doctrina social de la Iglesia, de la encíclica Rerum novarum promulgada por el papa León XIII en 1891, de los curas obreros y de la Teología de la Liberación. Vale. Pero, por otro lado, está aquello de que la religión es el opio del pueblo y aquello otro sobre la enorme diferencia entre una ideología de lo social –que se sostiene sobre la asunción de que el trabajo es un factor constituyente de la dignidad humana– y un pensamiento católico –que arranca de la consideración bíblica del trabajo como castigo–. Un lío, sin duda. El metal de los muertos es la versión narrativa de ese lío.

*Grosso modo, viene entendiéndose por novela social el conjunto de novelas que abordan lo que desde finales del siglo xix llamamos «el conflicto social», es decir, aquellas que narran el enfrentamiento entre el mundo del trabajo y el mundo del capital, entre trabajadores y empresarios. En razón de la intensidad y de la causa de ese enfrentamiento que en cada novela se argumente, cabría diferenciar entre novela social y novela revolucionaria. Mientras que las novelas revolucionarias entienden que el conflicto es una lucha de clases y que la única salida es la revolución concebida como expropiación de la propiedad privada de los medios de producción, en las novelas sociales la solución no exige el acabamiento de las clases poseedoras. Las unas hablan de revolución y las otras de justicia social. Las unas hablan de lucha de clases y las otras dan cuenta del sufrimiento que padecen los trabajadores y trabajadoras, lo denuncian y solicitan, explícita o implícitamente, su desaparición o reforma. Desde el entendimiento de*

*que lo social es empatía y denuncia del injusto padecer de los desposeídos de la tierra, es verosímil que en ese espacio narrativo aparezca la visión católica. Más dudosa o imposible sería la asunción de las narrativas revolucionarias desde la óptica del «ama al prójimo como a ti mismo». Y es precisamente este juego entre lo posible y lo imposible lo que otorga a esta novela un especial interés.*

El escenario de la novela de Concha Espina, localizado de manera realista, aunque con pequeños cambios en algunos topónimos, es lo que hoy conocemos como las minas de Riotinto y, en un tiempo, 1917, donde el descontento de los trabajadores estaba dando origen y razón a la puesta en marcha de una huelga general por parte de sus organizaciones sindicales. Tanto la geografía física como la humana se observan desde una escritura realista en la que sobresalen la descripción de las minas y su entorno, además de la atención honesta hacia la problemática obrera bajo las insoportables condiciones de explotación que impone la compañía internacional que, tras un acuerdo de concesión escandaloso por parte del Estado, actúa de facto a la manera de una potencia colonial con mando en plaza, es decir, con poder absoluto tanto sobre la planificación de las actividades como sobre el marco laboral en su conjunto: salarios, contrataciones, viviendas, economatos, servicios médicos.

El revoltijo ideológico que se despliega en la historia es francamente llamativo. Al lado de visiones radicales del conflicto social –«Los obreros ni aquí ni en ninguna parte deben pedir limosna sino justicia»–, se cruzan católicos idealismos que derivan la cuestión hacia abstractas buenas intenciones –«El amor puede salvarnos»–. Al lado de apuntes protofeministas y del reconocimiento emocionado a la labor liberadora de los sindicatos obreros de clase, convive un humanismo espiritualista donde los dirigentes no dejan de ser mirados como apóstoles redentores. Una extraña mezcla de Marx y Jesucristo, en la que, eso sí, se habla más de justicia niveladora que de propiedad privada.

*El metal de los muertos es una novela social escrita por una escritora católica, conservadora y de derechas. No es, además, una gran novela ni mucho menos. Y sin embargo…*

*Segunda antolojía poética (1898-1918)*

juan ramón jiménez

(moguer, 1881 – san juan de puerto rico, 1958)

Perfecto ejemplo de cómo la palabra poética puede pasar, en veinte años, de la cursilería a la exactitud. Toda antología, con ge o con jota, tiene algo de diario de viaje, de cuaderno de bitácora. Toda antología es la foto fija de un largo camino sin vuelta de hoja, el hilo rojo de una vida, acaso las miguitas de pan con las que el poeta trata de evitar el extravío.

En los primeros poemas de este libro de Juan Ramón Jiménez están todavía el tintineo modernista, la huella sonora de Darío, la sensibilidad cursi del adolescente que busca, perdido en la mímesis, su propia figura:

Y esa luz de bruma y oro,

que pasa las hojas secas,

irisa en mi corazón

no sé qué ocultas bellezas.

Luego se va despojando de espejismos y espejuelos semánticos; adiós a las aflautadas sonoridades, a los jardines prerrafaelistas y a las profundidades horizontales. Como si los ecos severos de algún canto popular le fueran podando el exceso de poetismo, el verso madura y cobra peso y vuela:

… Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros

cantando;

y se quedará mi huerto, con su verde árbol,

y con su pozo blanco.

Después se hace esencia, esencialidad, sentencia abierta, sabiduría alegre, tristeza calma, amor y tacto. El egoísmo como espacio interior y cobijo, pero también como ventana para asomarse al mundo. Según avanza el libro, la voz poética adelgaza, pero gana peso, perfil propio, altura. Cada metáfora es ahora un cuchillo que se hunde en la cara oculta de lo ya conocido, siempre sin caer en el «supersticioso culto» a la imagen por la imagen. Los signos de admiración hablan en voz alta de aquello que los puntos suspensivos callan. El lector pasa las páginas, los poemas y los versos con el ánimo de quien se asoma, entre perplejo y deslumbrado, a la luz y la brisa de una mañana de primavera. Una de las virtudes de la poesía de Juan Ramón es su hermética claridad, sombras que iluminan, el llanto gozoso de quien en el dolor encuentra calma. Cierto que también su poesía padece en ocasiones inflación de intimidad, de narcisismo con zapatos nuevos y del «mira qué sensible soy», pero la exactitud de la palabra elegida se sobrepone: «el nombre exacto de las cosas». La emoción siempre es inteligente y no cae en el efectismo sentimental.

Pasan todas, verdes, granas…

Tú estás allá arriba, blanca.

Todas, bullangueras, agrias…

Tú estás allá arriba, plácida.

Pasan arteras, livianas…

Tú estás allá arriba, casta.

La antología es en este caso un viaje en el que la meta es el encuentro con el uno mismo: «¡Siempre, después, qué contento / cuando me quedo conmigo! / ¡Lo que iba a ser mi minuto / fue, corazón, mi infinito!»; donde el poema se hace autobiografía interior y fecha: «Diario de un poeta recién casado», se adentra en lo ignoto –«No sé con qué decirlo / porque aún no está hecha / mi palabra»–; detrás de cada flor o jardín hay un enigma –«así es la rosa»–, y la poesía se transfigura en tiempo detenido –«En cada instante todo»–. Eternidades: «¡Qué plenitud de soledad, mar solo!».

¡Hojita verde con sol,

tú sintetizas mi afán;

afán de gozarlo todo,

de hacerme en todo inmortal!

La poesía española no sería la misma si no hubiese pasado por su voz.

*Cara de Plata*

ramón maría del valle-inclán

(villanueva de arosa, 1866 – santiago

de compostela, 1936)

Muchos de nuestros abuelos, e incluso algunos padres, conocieron la Edad Media: pueblos sin luz eléctrica ni agua corriente, barro y charcos en las calles; mulas, caballos y asnos eran animales de carga; ni papel higiénico ni cepillo de dientes y el campo era cuarto de baño y retrete; el cacique y la Guardia Civil eran el ordeno y mando; el cura y el maestro eran la autoridad moral; el derecho de pernada, medio de conseguir empleo; la vaca valía más que el abuelo. El campanario era el medio de comunicación; la muerte, amenaza y liberación; la mujer, fuerza de trabajo dentro y fuera de la casa, desahogo sexual y ama de cría; el campesinado era siervo y agradecido vasallo; la taberna, consuelo; la superstición, materia de ignorancia, y la borrachera, medio de expresión. No ha pasado tanto tiempo, ni cien años siquiera.

Y acaso no se encuentre en nuestra literatura un mejor retrato (más en clave, tono y color expresionistas que realistas) de ese tardomedievo que el que ofrecen las Comedias bárbaras, de Valle-Inclán, de las que Cara de Plata fue la última escrita, aunque ocupe el primer lugar si se atiende a la cronología de la acción teatral. Y acaso también nunca como en este drama, a rebosar de instintos y pasiones, de violencias, sangre, blasfemias, muerte, crueldad, barbarie y brutalidad, quepa mejor la pregunta sobre qué dejamos de leer cuando leemos teatro.

Y no tiene respuesta fácil porque el teatro es texto representado, visto, palpado con ojos y oídos. Es color y sonido, luces, vestuario, movimiento sobre la escena, tonos de voz, interpretación… ¿Y

adónde va a parar todo eso cuando sólo leemos palabras? No escasean opiniones que argumentan que tal orden de pérdida y ausencias empobrece tanto la lectura que sería mejor ni intentarlo. Pero estas opiniones se olvidan de que la lectura es, ante todo, imaginación, que las palabras nos abren los ojos, que el lenguaje acarrea sonido y luz y tacto, y que al leer entramos en una realidad, en un escenario «escrito» en tercera o cuarta dimensión (la fantasía), máxime si esas palabras, divinas de tan humanas, son las palabras de Valle-Inclán. Abrimos la primera página y se abre el telón:

Alegres albores. Luengas brañas comunales, en los montes de Lantaño. Sobre el roquedo la ruina de un castillo, y en el verde regazo, las Arcas de Bradomín. Acampa una tropa de chalanes, al abrigo de aquellas piedras insignes.

Sobre ese fondo que las insoslayables acotaciones del autor trazan, comienza esta tragedia donde el vino, el deseo, la lujuria, los celos, la humillación, el rencor, el sometimiento, el brillo del oro, la soberbia y la miseria van a ser elementos importantes. Alrededor de las figuras de don Juan Manuel de Montenegro, sombra grotesca del Falstaff shakesperiano, de la sobrina del abad, que vive acogida en el pazo, y de Cara de Plata, el hijo segundón del mayorazgo, se levanta el tejido, tosco, áspero, fuerte, de vidas y destinos. Es la representación teatral de aquellos enemigos del alma de los que habla el catecismo: el demonio, el mundo y la carne. El demonio encarnado en el poder arbitrario e impune del hidalgo –«¡Tengo miedo de ser el diablo!»–; unas gentes embrutecidas por la superstición, las hambres y la religión –«¡Cristo! ¡Cristo! ¡Cristo! ¡Santísimo Cristo azotado! ¡Ciérrate, noche! ¡Cubre este espanto!»–; la carne como prisa y deseo –«Entra y toma mi cuerpo si lo quieres, pero no me maltrates, tesorín»–.

Leer a Valle-Inclán es todo un lujo literario; desde los ecos del modernismo de Darío –«Tiene la niña esa expresión triste que tienen las dalias en los floreros»–, hasta los excesos e hipérboles del esperpento –«Soy el peor de los hombres. Ninguno más llevado de

naipes, de vino y mujeres. Satanás ha sido siempre mi patrono. No puedo despojarme de vicios. Me abraso en ellos»–. Lo dicho: el demonio, el mundo y la carne.

*La malcasada*

carmen de burgos ‘colombine’

(almería, 1867 – madrid, 1932)

Esta novela de Carmen de Burgos es un cuento de hadas sin final feliz. Se adapta perfectamente a la estructura de los cuentos tradicionales: hay un villano malo, malo, el marido; hay una víctima propiciatoria, la esposa, y hay un héroe que viene a rescatarla, el abogado. El marido es Antonio, un señorito de capital de provincia «donde las señoritas de la clase media no podían trabajar, sin desprestigiarse», que se fue a buscar novia a Madrid y la encontró. La esposa es Dolores, la hermosa joven que, recién salida del colegio femenino donde le han enseñado a tocar el piano, se enamora del galán de provincias: «Antonio había sido su primer novio; se casó entusiasmada, soñando con el idilio de la vida provinciana, en una perpetua y mutua adoración», y el abogado es Pepe, hijo de una familia de liberales en una vecindad donde casi todos son conservadores.

El escenario es la Almería de los años veinte, con una burguesía agraria que vive de la uva y el esparto, feudal en su configuración mental y social, donde los hombres parecen seguir viviendo en un decadente reino de taifas con harenes y serrallos, y donde las mujeres padecen, con sometimiento pasivo y resignación, su condición doméstica de animales de reproducción.

Con estas premisas la narratología parece condenar este relato hacia las pautas de la novela de adulterio: del amor al matrimonio, del matrimonio al desamor y el maltrato, y del maltrato al nuevo amor y el adulterio, y del… Según las leyes con las que Vladímir Propp analizó los cuentos tradicionales, lo esperable es que el héroe se enamore de la maltratada esposa, que mate o al menos neutralice al

villano y que los nuevos amantes vivan felices y coman perdices. Pero no, aquí esa estructura se cuestiona y se viene abajo, y la novela ejemplifica narrativamente las causas y motivos por los que las condiciones de felicidad, que el buen desenlace requiere, no tienen lugar. Si uno se pone a hurgar, seguramente en toda narración se esconda un ejemplo sobre algo. Al fin y al cabo, narrar proviene[5] del recurso al eixemplo; cuando no se sabe muy bien cómo contar algo, decimos a veces: «Mira, mejor te lo cuento poniendo un ejemplo». Si lo que se quiere ejemplificar queda muy claro, cuando se termina el cuento se hablará de narración pedagógica o novela de tesis; si la cosa es más complicada y relativa, se hablará de la naturaleza ambigua de la narración literaria, y si queda oscura y no se consigue saber de qué se está hablando, puede incluso que se hable de hermetismo y novela experimental.

Esta novela es un buen ejemplo de lo que, con tono de menosprecio y superioridad formal, la crítica hegemónica llamaría «novela pedagógica». Cuenta muy bien, acaso con demasiada claridad para el gusto dominante, por qué ese posible cuento de hadas no encuentra su final feliz: el amor romántico es peligroso, la ausencia de educación sexual hace daño, el patriarcado funciona a modo de privilegio e impunidad, el divorcio es una conquista –reconquista, en nuestro caso– bastante reciente y el maltrato conyugal parece ser una tradición que se resiste a desaparecer.

Por otra parte, más formal si se quiere, una novela que es capaz de cuestionar y hacer estallar por los aires la predecible y rígida estructura de los cuentos de hadas no parece que sea una lectura que debamos menospreciar.

*La deshumanización del arte*

josé ortega y gasset

(madrid, 1883 – madrid, 1955)

La escritura nace ligada a las élites, a una cultura elitista que a su vez alimenta e identifica a esas élites. La literatura, al ser escritura, está ligada a ese destino, es parte de esa cultura de élites por cuanto el acceso y el disfrute de esa cultura requieren educación y tiempo, con lo que ello implica de patrimonio y estatus. La llegada de la imprenta, la extensión de la educación entre la burguesía, así como el nacimiento y desarrollo de la cultura de masas pusieron en cuestión esa relación entre la cultura y las élites. La literatura que se ha venido forjando como parte de esa cultura se ve golpeada inexorablemente por la nueva situación. El acceso creciente de una mayoría de la población, al menos en el contexto occidental, a la escritura y a la lectura cuestiona ese elitismo histórico que había devenido en verdadera naturaleza de la literatura. En consecuencia, y ya desde los finales del siglo xix, aparecen resistencias de la literatura a perder su identidad de origen, resistencia que vemos aflorar en un Baudelaire, un Mallarmé o un Marcel Proust, y que se intensificará con la llegada de la sociedad de consumo de masas. Si las masas consumen literatura, ¿de qué literatura seguirán sirviéndose las élites para reconocerse y ser reconocidas como tales élites? En ese contexto cultural aparece La deshumanización del arte, libro llamado a ejercer sobre el mundo literario español una perseverante influencia que llega hasta hoy, y con el que Ortega y Gasset viene a tranquilizar a la nueva aristocracia del espíritu.

La naturaleza de las élites reside no en el mérito, que las élites suelen utilizar a modo de argumento de autodefensa, sino en la escasez. La elitocracia no puede ser, por definición, numerosa –demos–, sino restringida –aristos– o escasa –oligo–. Se trata, por

tanto, de delimitar una cultura para pocos, poco accesible, ya por su coste económico, ya por la dificultad intrínseca vía la sofisticación, el hermetismo, la tautología o la autorreferencialidad, la opacidad o el distanciamiento de las formas y las áreas de interés más general.

Desde las primeras páginas, el autor de La rebelión de las masas, al abordar el tema de la impopularidad del arte nuevo, descarga con provocativa contundencia sus opiniones sobre las relaciones entre el arte y lo social:

Tomar el arte por el lado de sus efectos sociales se parece mucho a tomar el rábano por sus hojas o a estudiar al hombre por su sombra. Los efectos sociales del arte son, a primera vista, cosa tan extrínseca, tan remota de la esencia estética, que no se ve bien cómo, partiendo de ellos, se puede penetrar en la intimidad de los estilos.

Lo dice así, con tal empuje, resolución y sentencia que no puede uno menos que preguntarse contra qué o quiénes se está pronunciando. Y pronto él mismo lo aclara: contra el gusto de una masa que está mostrando falta de interés, cuando no rechazo, hacia el arte nuevo –«impopular por esencia: más aún, es antipopular»– que está emergiendo en España. Quedaría así manifiesta su estrategia retórica y deportiva: no hay mejor defensa que un buen ataque. Después de esto, a ver quién se atreve a coger el rábano por las hojas.

De momento Ortega va a seguir insistiendo en el ataque. No se trata de que el arte nuevo sea antipopular por una mera cuestión de gusto, sino en razón del hecho, de naturaleza cognitiva, de las entendederas de la mayoría: «La masa no lo entiende». Y prosigue: «Lo característico del arte nuevo, “desde el punto de vista sociológico”, es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que entienden y los que no entienden». Esto implica que los unos poseen un órgano de comprensión que se niega, por tanto, a los otros: «Dos variedades distintas de la especie humana». Y claro, sigue argumentando el maestro, la masa, mal acostumbrada

y halagada por la creencia que late bajo toda la vida contemporánea –«el falso supuesto de la igualdad entre los hombres»–, enfadándose por estos distingos, se niega a aceptar esta minusvalía. Consecuencia: «Dondequiera que las jóvenes musas se presentan, la masa las cocea».

En opinión de Ortega, a la gente vulgar lo que le gusta del arte es la presentación de los destinos humanos con sus amores, odios, penas, alegrías, es decir, conmoverse «con los destinos de Juan y María o de Tristán e Iseo, y a ellos acomoda su percepción espiritual». Gentes que, cuando miran el jardín desde detrás del cristal de la ventana, al ser incapaces de detener y acomodar su atención sobre el vidrio, se imposibilitan para ver, entender, el arte: «El objeto artístico sólo es artístico en la medida en que no es real».

Se trataría, por tanto y aunque sea imposible un arte inmaculado, de procurar «la purificación del arte» eliminando, se entiende, los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. De ahí la tendencia de la nueva producción artística a deshumanizar el arte. Consecuencias: los productos realistas sólo parcialmente son obras de arte, la emoción es una deslealtad y esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética. Vida es una cosa, poesía es otra, y la misión del poeta «es inventar lo que no existe».

Desde estas premisas –que si no propugnan, claramente alientan– «los que entienden», los que disfrutan de la verdadera fruición estética, deberían recelar, a fin de evitar su desnaturalización, de toda pretensión, sociológica o ideológica, que reclamase o propusiese para el arte cualquier sentido o función que fuera más allá de su propia razón de ser: el nuevo uso técnico que el artista hace del material estético que le antecede: «ampliar fronteras». El arte en cuanto manifestación formal. El arte nuevo como el arte que se sirve en sus obras de los apreciados recursos de la metáfora, la ironía y el humor. El procedimiento técnico a modo de autosuficiencia. El arte como autorreflexión. Conecta así Ortega con el concepto de «autonomía» de la obra de arte, en la medida en que ésta es una entidad capaz de autogobernarse y de otorgarse a sí misma sus propias leyes.

Lo que Ortega no aclara, ni tampoco quienes abogan por dicha autonomía o la fiscalizan, es la forma en que esas leyes se elaboran, proclaman y ejecutan. No al menos de manera explícita, porque la propia escritura de La deshumanización del arte, además de otros escritos suyos sobre cuestiones estéticas, son justamente ejemplo de cuáles son las instancias legisladoras sobre qué es arte con autonomía o qué constituye una violación de ésta. Es ahí, en esa capacidad legislativa que se le concede, donde reside la influencia de este libro.

*El nuevo romanticismo*

josé díaz fernández

(aldea del obispo, 1898 – toulouse, 1941)

La vieja y siempre nueva polémica entre el arte puro y el arte comprometido se remonta al menos al siglo xix y proviene del enfrentamiento entre la burguesía, que emerge en calidad de nueva clase soberana, y la Iglesia o las iglesias, que pretenden preservar su poder sobre las conciencias y obras de hombres y mujeres. De alguna forma, la estética, por cuanto es campo de definición y delimitación de la belleza, se convierte en instrumento de defensa contra ese deseo de intervención de lo religioso sobre la actividad artística. La estética como aduana y señalización de un espacio propio. La lucha contra el nihil obstat. Lo curioso es que pronto esa frontera a su vez será utilizada por parte de las élites cultivadas, primero como forma de distinción contra los prosaicos poderes del instrumento burgués por antonomasia –el mercado–, y poco después, como barrera de contención contra el ascenso y los deseos de protagonismo de las masas y sus ideologías correspondientes. Demos al César lo que es del César y a la literatura lo que es de la literatura.

En relación con dicha tensión polémica, Ortega y Gasset ya ha retomado esa distinción en La deshumanización del arte y descalifica o minusvalora su presunta trascendencia social en unos momentos históricos en los que lo social está incrementando –recordemos 1917– su presencia en el escenario político y cultural. Valga también recordar que la Revista de Occidente, fundada por él en 1923, a modo de declaración de intenciones y querencias ideológicas, se declaraba «de espaldas a toda política, ya que la política no aspira nunca a entender las cosas».

En 1930 José Díaz Fernández, intelectual precisamente surgido en las filas orteguianas, publica El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura que debe considerarse una réplica a la publicación de Ortega, aun cuando el autor trate de preservar la figura del maestro al margen. Si en el texto de Ortega se propiciaba una literatura de vanguardia «deshumanizada», aquí se defiende sin ambages «la vuelta a lo humano» en cuanto distinción de una «literatura de avanzada» que recoja el impulso de un nuevo romanticismo, carente ahora «de aquel gesto excesivo, de aquella petulancia espectacular, de aquel empirismo rehogado en un mar de retórica». Se trata de que la literatura vuelva al hombre para «escuchar el rumor de su conciencia».

Díaz Fernández, que poco antes había publicado con gran éxito El blocao, toma la referencia a los escritores rusos, tanto por su esfuerzo y ansia por contribuir a la revolución –«que pretende sencillamente organizar la vida, transformando no un Estado, sino una moral, que produce la verdadera literatura de avanzada»–, como por su aprecio por los valores literarios presentes en el futurismo revolucionario: «Síntesis, dinamismo, renovación metafórica, agresión a las formas académicas». En esa necesidad de renovación de los recursos literarios concuerda con Ortega. Donde se separa es en la consideración de lo nuevo. Si en Ortega lo nuevo responde a la amenaza de la vulgaridad que el auge de las masas trae consigo, en Díaz Fernández lo nuevo es precisamente eso que las masas aportan: la revolución en cuanto «nuevo orden de cosas que tiene que afirmarse y fortalecerse». El escritor, en consecuencia, está llamado «a comprometerse ante la historia, a construir por sí solo un nuevo modo de vivir»: compromiso y, por tanto, responsabilidad. Bien es cierto que si en los planteamientos de Ortega no se explicitaba quiénes eran los jueces o legisladores de «las reglas del arte», tampoco Díaz Fernández aclara quiénes van a ser aquellos que se asuman como representantes de esa historia ante la que la literatura se compromete. La propuesta de la literatura de avanzada necesita escritores y escritoras –este libro incluye unas reflexiones sobre el feminismo bastante romas, incluso para el momento histórico que le corresponde– que vivan para la historia, para las generaciones venideras y sean capaces de ajustar «sus formas nuevas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento […], que harán un arte para la vida, no una vida para

el arte».

Dos libros, La deshumanización del arte y El nuevo romanticismo, que son dos estéticas, dos entendimientos del qué y el para qué de la literatura. Una tensión que, presente en la inestimable aportación de Díaz Fernández, atravesará toda nuestra literatura del siglo xx y que todavía hoy permanece. Y lo que queda.

*Poeta en Nueva York*

federico garcía lorca

(fuente vaqueros, 1898 – camino de víznar

a alfacar, 1936)

La verdad es que uno de los grandes méritos del Lorca poeta es que siempre se mueve al filo de «lo bonito» y casi siempre sale bien parado del peligro. Coge una punta de cursilería y le da la vuelta, la lleva de aquí para allí, la hace cruzar dos mares y tres continentes, sopla, mete la mano en el sombrero et voilà!: «Y el agua era una paloma». ¡Qué maravilla! Simplemente ha conseguido mojarnos de aire, hacernos ver y tocar lo imposible.

Tiene poca prensa la capacidad de admiración que tenemos los humanos y, sin embargo, ésa es la piedra filosofal sobre la que descansa lo que llamamos «belleza». Admirar algo que alguien ha hecho es admirar la capacidad humana de hacer ese algo que la produce. Aquí la admiración es ese lugar donde se encuentran y casan lo común y lo individual, donde lo ajeno se hace propio (sin pasar por la nacionalización de los medios de producción).

*Poeta en Nueva York es admirable: un yo poético que habla igual que si lo abdujera el espectáculo hermoso y cruel de la vida moderna y capitalista en su más clara potencia:*

¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem!

¡No hay angustia comparable a tus ojos oprimidos,

a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,

a tu violencia granate sordomuda en la penumbra,

a tu gran rey prisionero con un traje de conserje!

El poeta da –nos dona– la sensación de estar borracho, drogado, alucinado, convertido en potencia y tacto verbal, un rey Midas semántico volcado en una especie de irrealismo realista donde todo lo que es es y, además, es otra cosa:

Estaban los tres quemados:

Lorenzo por el mundo de las hojas y las bolas de billar;

Emilio por el mundo de la sangre y los alfileres blancos,

Enrique por el mundo de los muertos y los periódicos abandonados.

Mirada fraterna, una poesía que ve la luz y las sombras que hay delante y detrás de la materialidad de las metáforas. Pone juicio a la humillación de la alegría y levanta las leyes bajo las que se aplastan los sueños. Sangre, opresión y «desfiladeros que resisten / el ataque violento de la luna». Nunca la lírica ha estado tan a punto de convertirse en épica, en canto colectivo, en danza –«en fondo espiritual insobornable»–, en himno contra la dictadura del trabajo asalariado –«Los muchachos que tiemblan bajo el terror pálido de los directores»–.

Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño.

Éste es el mundo, amigo, agonía, agonía.

Los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades,

la guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,

los ricos dan a sus queridas

pequeños moribundos iluminados,

y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada.

Nueva York como admiración y profecía: «Y lo terrible es que toda la multitud que lo llena cree que el mundo será siempre igual y que su deber consiste en mover aquella gran máquina noche y día y siempre».

y el agua era una paloma.

Mejor dejarlo aquí, porque la admiración no permite muchas palabras.

*Campesinos*

joaquín arderíus

(lorca, 1885 – ciudad de méxico, 1969)

¿Quién está dispuesto en nuestras sociedades modernas, donde casi todo el mundo tiene algo que perder, a dar la cara, a arriesgarse a ser detenido, encarcelado y juzgado por violar la ley que defiende el orden establecido y sus instituciones, cuya violencia es extrema cuando se plantea su cuestionamiento? ¿Quién no teme la violencia? Yo, desde luego, no estoy dispuesto a tomar por asalto una comisaría, pongamos por caso. Tengo mucho que perder y nunca lo haría. ¿Nunca? Hombre, si a mi lado hubiera 100.000 personas unidas en ese propósito, ya no sería una cuestión personal. Ni siquiera sería un negocio arriesgado.

rafael poch

*Campesinos cuenta –es decir, nos hace imaginar–, a través de la narración de unas pocas escenas y agitados episodios, la gestación e inicio de un levantamiento popular revolucionario protagonizado por campesinos andaluces pocos meses después de la proclamación de la Segunda República. Narrar, imaginar, consiste en ordenar, legislar sobre escenas y palabras a fin de transmitir lo que se quiere contar. El orden, el ordenamiento, dice, cuenta. En esta novela de Joaquín Arderíus la estructura narrativa tradicional –planteamiento, nudo y desenlace– no se respeta porque tiene lugar en ella una fuerte insurrección narrativa: no hay desenlace. El narrador lo omite y, al omitirlo, obliga a imaginarlo. Casi casi podemos decir que la novela termina donde la insurrección empieza y, en ese sentido, podríamos decir que Campesinos es una novela revolucionaria inacabada, siendo precisamente ese inacabamiento lo que la convierte en una novela política, es decir, en*

*una novela que «politiza» a sus lectoras y lectores al obligarlos a tomar partido, a enfrentarse a un dilema, a elaborar una conclusión, política, de la que no podrán evadirse porque la estrategia narrativa de la novela, excelentemente estructurada, se lo impide. Por eso, porque obliga, no se trata de ningún final abierto, sino de todo lo contrario, pues toda la novela, su orden, su trama, lo que en ella se argumenta, se encamina hacia ese dilema que esa ausencia de final impone. Una ausencia que nos convoca.*

También podríamos aproximarnos a la novela si la contemplamos como si fuera una fábula en la que el lector debe escribir la moraleja: érase una vez el descontento de unos campesinos a los que el Estado les exigía el pago de injustas contribuciones e impuestos que los condenaban a vivir en condiciones de hambre y miseria. Se reunían en las almazaras e intercambiaban el resignado recuento de las desgracias o hambres familiares, aunque no faltaba quien, llevado por sus deseos de justicia, proponía el recurso a la venganza personal contra los cobradores del fisco que embargaban bienes y cosechas. Y fue entonces cuando apareció un obrero organizado que les regaló una palabra: «Proletario es el que no tiene otros bienes para comer nada más que sus brazos», y les propuso ponerse a trabajar para convertir sus rencores individuales en un rencor colectivo y de esa manera, desde ese rencor organizado, hacerse dueños de sus destinos. Y fue así como esa conciencia que vino de fuera entró en todos y cada uno de ellos, y unidos e imponiendo con violencia esa unidad si hiciera falta, decidieron no pagar sus deudas y romper con el sometimiento económico que los amos ejercían, y ante los intentos de reprimirlos se armaron con lo que pudieron y todos juntos se enfrentan a los guardias del Gobierno, los arrollan, los vencen, entran y toman posesión del Ayuntamiento, en cuyo balcón cuelgan una bandera roja mientras ven llegar una multitud de guardiaciviles que vienen a acabar con ellos. Hasta ahí la fábula.

Y el dilema: ¿insurrección o nada? La revolución como posibilidad.

La lectura hoy de Campesinos –es decir, la toma de posición respecto a ese dilema– pasa inevitablemente –no hay lector inocente– por el conocimiento de nuestra Guerra Civil, que fue civil y revolucionaria, y pasa en consecuencia por la lectura de nuestra

historia, por la victoria cruenta y asesina de las fuerzas sublevadas, por la llegada de la larga y dura noche del franquismo. Y desde ahí, desde la lectura de la historia, cada uno leerá esta novela. En cualquier caso, los lectores se van a encontrar desalojados de aquel territorio literario en el que usualmente las novelas los ubican –¿me gusta o no me gusta?– para encontrarse, quieran o no, en el espacio político al que la pregunta los aboca.

*San Manuel Bueno, mártir*

miguel de unamuno

(bilbao, 1864 – salamanca, 1936)

Ser un erudito es algo que no está muy bien visto, pero, después de leer esta novela de Unamuno, piensa uno que un poco de erudición no nos vendría mal para conocer, ahora que tanto se habla de populismos, la genealogía del término «pueblo», así como la evolución de su uso e intención en los campos de la política y la literatura. Si recurrimos a Wikipedia, que es el vademécum de nuestro tiempo, encontraremos al respecto cosas bien curiosas. Por ejemplo, Alfonso X el Sabio en Las siete partidas hace un definición preciosa y precisa: «Algunos hombres dicen que pueblo se llama a la gente menuda, así como menestrales y labradores, mas esto no es así, y antiguamente en Babilonia y en Troya, que fueron lugares muy señalados y ordenaron todas las cosas con razón y pusieron nombre a cada una según convenía, pueblo llamaron al ayuntamiento de todos los hombres comunalmente: de los mayores, menores y de los medianos, pues todos estos son menester y no se pueden excusar, porque se han de ayudar unos a otros para poder bien vivir y ser guardados y mantenidos». Y en esta arcana definición vemos que, junto a su acepción geográfica de «población», conviven un concepto general, el pueblo como conjunto de quienes conforman una comunidad, y otro sociopolítico, el pueblo formado por los estratos sociales más desfavorecidos, siendo unas veces menospreciado por vulgar e ignorante, y otras, idealizado por el hecho de ser depositario de unos valores no contaminados por las miasmas culturales y morales propias de la vida en las ciudades.

Unamuno en esta novela, breve en páginas pero de aguas hondas, utiliza el término «pueblo» hasta sesenta y siete veces, y lo hace en

todas y cada una de esas acepciones, amén de utilizar el término «aldea» a modo de mera categoría geográfica. ¿Y por qué nos ha dado por contar cuántas veces aparece el concepto en la novela? Pues porque el pueblo, junto con don Manuel Bueno –el santo párroco y verdadero líder, espiritual y material, de Valverde de Lucena–, la devota narradora de la historia y su hermano Lázaro, ateo y hombre de su tiempo, es sin duda el claro y principal protagonista del relato. Protagonista pasivo, absolutamente pasivo, y precisamente por esa relación de pasividad y paternalismo entre el pueblo en cuanto comunidad política y sus líderes intelectuales, se entiende que esta historia ocupa un lugar significativo en esa autonarración, la España del siglo xx, que la literatura en su transcurrir histórico nos ofrece y construye.

San Manuel es el intelectual que se sacrifica en aras del amado pueblo porque no quiere que la verdad le haga daño y prefiere mantenerlo en estado de felicidad dando por supuesto que no está capacitado para ser dueño de su propio destino. Una especie de doliente cinismo que se autodisfraza de solidaridad moral y que forma parte de las ideologías latentes en las maneras con que nuestras élites intelectuales se aproximan a los problemas de ese pueblo que siempre se pronuncia y enuncia a modo de mera abstracción sentimental.

Para el beatífico trasunto claro de un Unamuno que en su primera juventud colaboraba activamente en el periódico socialista La Lucha de Clases, el problema no es la vida, el vivir concreto, sino la muerte en cuanto maldición frente a la cual lo único que importa es dar consuelo a ese pueblo a quien tanto quiero y tanto me quiere:

Resignación y caridad en todos y para todos. Porque también el rico tiene que resignarse a su riqueza, y a la vida, y también el pobre tiene que tener caridad para con el rico. ¿Cuestión social? Deja eso, eso no nos concierne […], hay que hacer que vivan de la ilusión.

El trío de protagonistas –es decir, «los que saben»– forman así una especie de ONG populista que reparte caridad intelectual e

ignorancia entre los que no saben, una actitud ética y política que no está muy lejos de aquel pensamiento de Ortega que afirmaba la diferencia categórica entre los que entienden y los que no entienden. Una ideología de lo social que no dejará de estar presente a lo largo de todo el siglo: los populismos de derecha.

Y un dato que no se debe olvidar mientras se lee: la novela se publica en enero de 1931, sólo unas semanas antes de que sea proclamada la Segunda República.

*Tensor*

ramón j. sender

(chalamera, 1901 – san diego, 1982)

Va a ser un buen día, con tales antecedentes. Gris en el Norte (ese gris caliente y húmedo de los barquichuelos de arrabal bilbaíno), gris con nubes de magnesio de Castilla, gris con cuchillos dorados en Andalucía. Oigamos las doce en Gobernación.

En principio este libro no es un libro, sino el número doble, 5 y 6, de octubre de 1935, de una revista, Tensor, en cuya portada, y bajo el dibujo de una típica hoja de calendario, «Septiembre, 27, viernes», allí donde normalmente se estampa el nombre del autor no aparece ningún nombre concreto, sino simplemente la rúbrica de «Escritores revolucionarios». Bajo el título «Historia de un día de la vida española», y en la nota de la redacción con que el volumen se abre, se nos informa: «Las páginas de este número de Tensor constituyen un intento de trabajo colectivo, en el que hemos intervenido casi todos los escritores cuyo nombre va en la lista de colaboradores». Un ejemplo, por tanto, de escritura colectiva y anónima, un gesto literario inusual y que parece adelantar las famosas teorías sobre «la muerte del autor».

Dado que el director de la revista era el escritor Ramón J. Sender –a efectos de referenciar la autoría–, a él se le adjudica especial relevancia por cuanto es el impulsor de la idea y, sin duda, el compositor y organizador del texto elaborado a partir de los veinticuatro trabajos que se recibieron en respuesta a la invitación de la revista. Se trataba de «reflejar lo más fielmente –con una fidelidad que, por otra parte, nada tiene que ver con la servidumbre de un realismo limitado y estrecho– la vida española a lo largo de

un día escogido al azar. Ese día es el 27 de setiembre último. Una fecha cualquiera. En ella no sucedió ningún acontecimiento nacional».

El resultado de esta iniciativa es un texto que ha dado lugar a mil y ciento disquisiciones sobre su naturaleza literaria. No falta quien asegura, olvidando por ejemplo a Larra y su obra, que habría que hablar más de periodismo que de literatura. Los estudios literarios tratan de caracterizar su identidad literaria: ¿literatura proletaria?, ¿literatura de avanzada?, ¿literatura? Y los filólogos, como inquietos por el anonimato, especulan, bastante infructuosamente, sobre las posibilidades de correlacionar nombres y piezas.

Los lectores, acostumbrados a entrar en los libros a partir de la marca, literaria y comercial, que la autoría supone, pueden sufrir cierto desconcierto, pero, pasado ese umbral, se encontrarán y se sentirán partícipes de una obra donde la calificación de original nada tiene de retórica y manida alabanza.

Son veinticuatro textos que, si bien no con exactitud de reloj, responden al orden cronológico comenzando en la medianoche del día 26 y finalizando en la medianoche siguiente. Veinticuatro horas en la vida de un país: «El amanecer, el trabajo, la comida, el sueño, el trabajo, el amor, el negocio, el trabajo, la superstición, el trabajo, el trabajo otra vez, aquí y allá, dan su reflejo a estas páginas».

Pocas veces la voluntad de hacer literatura en conexión manifiesta con la historia aparece de forma tan evidente, y pocas veces hay ocasión de reflexionar sobre la naturaleza de esa relación. Desde un realismo «no limitado ni estrecho», un amplio grupo de escritores, militantes la mayoría de ellos en las filas del Partido Comunista, se encuadran en una actividad creativa en la que lo individual, la base de la literatura como expresión de la condición humana, se cuestiona de manera radical, concreta, tangible y legible. ¡Literatura de encargo! En definitiva, el «vade retro, Satanás» de las princesas que, molestas, sienten el guisante bajo los siete colchones de la estética.

¿Merece la pena, literariamente hablando, el resultado de esta iniciativa? Es inevitable que la respuesta esté ligada a ese entendimiento del qué es lo «literariamente hablando» que contiene

la pregunta y que el propio libro colectivo, por su composición y factura, cuestiona. Lo que sí parece necesario tener en cuenta, sea cual sea ese entendimiento, es que ante la pregunta de qué es la literatura, ese grupo de escritores y su entorno cultural venían generando un conjunto de respuestas en las que se integraban tanto las vanguardias como los «realismos de frontera y exploración». «Vivimos tiempos de transición», escribían los redactores en octubre de 1935, a pocos meses del levantamiento militar que dará comienzo a la Guerra Civil.

*Tea Rooms. Mujeres obreras*

luisa carnés

(madrid, 1905 – ciudad de méxico, 1964)

En teoría literaria también se discute mucho aquello de si primero fue el huevo y luego la gallina o viceversa. Para algunos el elemento básico es la forma y, para otros, el contenido. Esta distinción entre el cuerpo y el alma, tan cristiana, debe de tener alguna relación con la idea de salvación de las almas: el primer paso es «de qué te vale salvar el cuerpo si pierdes el alma», y la resurrección de la carne es el segundo. La cosa tiene su razón en ese entendimiento, más pedagógico que real, que lleva a separar lo que siempre se presenta unido: el texto, pues nunca se dirá lo mismo de forma diferente. Cuestión de formas, de educación: guardar las formas como distinción.

Y todo este introito para hablar de Tea Rooms. Mujeres obreras, que es una novela proletaria, es decir, escrita por una trabajadora y con vocación de ser leída por los trabajadores y las trabajadoras. Unos meses antes de su publicación, en 1934, Luisa Carnés, su autora, explica cómo es la novela que está preparando:

Se llamará Tea Rooms. Novela de mujeres obreras, de lucha de clases. La vida superficial y la vida real de una sala de té. Desfile de tipos curiosos. Acción, movimiento, perfiles varios, pintorescos o dramáticos. Trabajo en esta nueva novela con una gran fe.

Son tiempos en los que la cultura está rompiendo sus viejas aduanas y una parte significativa del proletariado urbano practica un activo

consumo del libro político y la literatura comprometida. Y la novela recibe atención y aplauso. Luego viene lo que viene: el levantamiento militar, la guerra, el asolamiento de toda aquella cultura republicana, el exilio y el olvido. Entre las víctimas, Tea Rooms, «desaparecida en combate»: durante más de ochenta años no la leyeron ni hombres ni mujeres obreras, como tampoco burgueses ni profes ni académicos, por más progres que fueran. Hasta 1990 no se reedita, y entonces se resta del título el sintagma Mujeres obreras, quizá para no asustar en demasía a los posibles clientes. Un ejemplo más de esa «literatura postergada» por razones muy semejantes a las ya señaladas al hablar de La malcasada, aunque las poéticas de una y otra poco tengan que ver. Pero no nos quejemos, que más vale tarde que nunca.

*Tea Rooms es una novela ejemplar que se inscribe, traspasándolo, en el marco de la novela reportaje, tan apreciada en aquellos momentos. Pone la situación de la mujer trabajadora en el centro y se abre a los avatares laborables y domésticos del conjunto de mujeres doblemente explotadas, en el hogar y en el lugar de trabajo. Y no se limita a dar testimonio, sino que, mediante la historia de Matilde y de su emancipación, propone una salida transformadora de raíz marxista –no basta con interpretar el mundo, hay que transformarlo– a través de la militancia política. Es ahí donde la novela se convierte en novela revolucionaria al integrarse en unas premisas estéticas cercanas al realismo socialista: el arte en su condición de agitación y propaganda. Pero, entiéndase bien, como arte, es decir, con voluntad de ser arte dentro del marco estético radical que la novela de avanzada venía proponiendo. Y aquí de nuevo su originalidad: Tea Rooms se integra en esa vanguardia comprometida que comparte la idea, en expresión de Jameson, de que «la forma no es sino la elaboración del contenido en el ámbito de la superestructura».*

Ahora bien: ¿cómo llegar desde una estética de vanguardia a unos lectores y lectoras que por su condición proletaria cabe suponer que se encuentran culturalmente alejados de ella? La respuesta es esta novela: sencillez + innovación. Sencillez en la palabra; recursos innovadores en cuanto mecanismo y voluntad de persuasión. Lo coloquial como lenguaje, y el coloquio, el diálogo, como procedimiento privilegiado. La enumeración es aquí impacto visual, la elipsis es economía, el narrador es compañía (Virgilio en el Infierno), y la multiplicación de puntos de vista es método y pauta

de elaboración. Resultado: vidas concretas de las trabajadoras y trabajadores, y construcción de totalidad mediante la visión del entorno político y social que entra y sale del salón de té donde el trabajo se realiza.

Gentes que entran y salen. Con ecos del lenguaje cinematográfico, fluye el trabajo cotidiano de las mujeres (por una vez el protagonismo cae en ellas y no tanto en ellos, aunque también), en un salón de té durante los politizados primeros años de la República. Un lenguaje a veces lírico, a veces bronco o directo, concediendo espacio a aquel tiempo donde la emancipación de la mujer daba sus primeros pasos desde el sufragio hacia la reivindicación radical de la política.

Con voluntad de realismo, pero sin que la representación recaiga en la imposible neutralidad del objetivismo narrativo. Durante el desarrollo de una escena, importante para el cumplimiento de los fines de la novela (la conmoción de las conciencias), se plantea la posibilidad de una huelga. El narrador recoge las distintas posturas que tienen lugar pero se apoya, cuantitativa y cualitativamente, en Matilde, la protagonista comprometida y militante sobre la que descansa la intención narrativa.

Es una novela que no le tiene miedo al qué dirán, ni al «es política», ni al «no es neutral», ni al «vehicula una tesis» ni al «propone una visión socialista del mundo», entre otras muchas cosas. Tampoco los redactores de la Biblia tuvieron miedo a eso y ya vemos: nadie duda de que la Biblia sea una de las cumbres de la literatura universal. Tea Rooms no pretende llegar a tanto, la única fe que exige es la de creer en lo que vemos. Algo bastante más difícil de lo que parece.

*Eugenio o proclamación de la primavera*

rafael garcía serrano

(pamplona, 1917 – madrid, 1988)

Esta novela breve la escribió Rafael García Serrano en plena Guerra Civil y su primera edición estaba diseñada para acomodarse, como un «detente, bala» bajo el yugo y las flechas en el bolsillo superior izquierdo de aquel uniforme del «Cara al sol con la camisa nueva». Para presentar este libro y lo que éste representa y refleja podría ser suficiente copiar su dedicatoria:

Para mayor gloria del César Joven, José Antonio. En la memoria de Albincho Martínez de Goñi, muerto en Vizcaya, de Eduardo Ródenas, de Eugenio Lostau, de José Antonio Pezuela, con voluntad de lo que ya no podrá ser: Madrid de nuestra Moncloa, imperiales visitas a Felipe II. En la memoria de todos los caídos antes de la guerra. En la memoria de todos los camaradas que murieron por la Revolución Nacional sindicalista. Presentes.

Pero quizá sea bueno abundar un poco más en los pliegues y ropajes de un estilo literario que fue un estilo de vida, y, no olvidemos, un estilo de muerte, que sigue hoy teniendo más vox de lo esperable noventa años después del final de una Guerra Civil que no siempre y no todos dan por acabada.

*Eugenio o proclamación de la primavera es una novela cursi escrita con la pretensión de enamorar a la belleza. Está redactada con la cursilería violenta tan propia de aquella Falange joseantoniana. La iconografía fascista del ademán y las pistolas. Hay en sus páginas una cursilería*

*emocionada, una abundante imaginería modernista y un estilo que pretende ser lírico y heroico, aunque decae en pomposo y presumido: «Redimimos la tierra de España para recibir el bautismo del trigo y el bautismo de la sangre». Una escritura de cartón piedra. Con mucha y muy modernista pastelería verbal que trata de elevarse agitando la música del Marqués de Bradomín: «Somos jóvenes, elementales, orgullosos, católicos y revolucionarios». Una cursilería blanda y pastelera, y, al tiempo, paradójicamente, cruel y violenta.*

Eugenio, el prota de la historia, falangista de veinte años, juega a encarnarse en héroe que aspira a ser trágico, pero no pasa de ser un matasiete chulesco y cobarde –«cuando apreté el gatillo ante aquella figura ridícula que me amenazaba con la navaja»– y que, como buen matón, piensa que la violencia lo hace sabio: «Uno se explica todo cuando dispara el primer tiro». Infatuado de retóricas vacías, quiere ser unidad de destino en lo universal y se cree que es un atrevido galán de la muerte, aunque se quede en exhibicionista temerario y palabrero.

Claro que el verdadero protagonista de esta novela, más que ese héroe de zarzuela falangista, es el estilo literario con el que el narrador nos da cuenta, de primavera a primavera, de la vida, muerte y vanaglorias de Eugenio. El estilo es el hombre mismo, que decía Buffon, pero en este caso sería mejor decir que el estilo es máscara que, en lugar de ocultar, destapa, desvela y despierta. Rafael –el narrador comparte nombre con el autor– es el poeta, el urdidor de las palabras que legitiman la violencia y el recreador de un paisaje donde el derramamiento de sangre se vuelve guerra necesaria. Una voz que usurpa la guardarropía vanguardista y surrealista –«Hay por el aire un olor de poemas redondos»– para conformar una estética en la que la muerte en cuanto destino es la razón última del poema, del canto hagiográfico a ese Eugenio, el bien engendrado, que encuentra en la violencia sentido y destino. Un fascismo católico: «El universal diálogo correrá suerte de monólogo, oración o sermón, o verso, o voz de mando. Católica voz de mando». Una voz de mando bajo la que creció buena parte de nuestra historia: «Por el Imperio hacia Dios». La violencia es ideología. La sangre es redención y es estética.

Leer este libro, al que hay que reconocer agilidad narrativa y una

eficaz estructura fragmentaria e impresionista, supone reencontrarse con unas señas de identidad que deberían dar miedo, por mucho que hoy lo leamos más a modo de caducada vacuna que de tóxico, como el pintoresco y extravagante ejemplo de una vida del santoral fascista. Da miedo, sin embargo, porque, no olvidemos, esa primavera de la que habla floreció en guerra civil, en miedo, dictadura e intolerancia, y dejó envenenadas raíces y peligrosas nostalgias siempre difíciles de erradicar. Una literatura que no conviene olvidar. Algo más que una reliquia literaria.

*Filosofía y poesía*

maría zambrano

(vélez-málaga, 1904 – madrid, 1991)

He aquí la literatura en cuanto mirada, es decir, en cuanto luz, en cuanto sombra. La literatura como espejo, es decir, como búsqueda (Estética) y como encuentro (Poética). ¿Qué buscamos en la literatura?, ¿qué encontramos en ella? María Zambrano: alguien que se detiene en la razón (Filosofía) de esa mirada y en las cualidades (Poesía) del espejo.

En la antigua Atenas, cuando en el aire flotaban los peligros de guerra enviaban a dos ciudadanos a territorio del enemigo para que evaluasen sus ánimos e intendencias: eran los theoros, con la misión de observar y anotar. A su vuelta, cada uno emitía su «teoría» o hipótesis y del contraste de las dos la Asamblea sacaba sus conclusiones. María Zambrano, que tiene la sensata sospecha de que la literatura es el enemigo, nos ofrece su análisis y lectura de sus theoros: la filosofía y la poesía, esa doble mirada sobre la mirada, sobre la razón y el tacto de las palabras.

No abundan entre nosotros este tipo de reflexiones. A la primera lectura, la cosa puede parecer algo abstrusa. Pero no tanto. Exige concentración y capacidad de proyectar lo que se está leyendo sobre lo ya leído, sobre el fondo de lecturas que cada uno lleve dentro. Somos carne y libros, piel y palabras, encuentro y extravío. María Zambrano nos ofrece en este libro un mapa de la poesía, de la literatura, y una brújula, el logos, para no perdernos, para saber por dónde vamos incluso cuando estamos perdidos: «En la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía, al hombre en su historia universal, en su querer ser. La poesía es encuentro, don, hallazgo por gracia. La filosofía busca,

requerimiento guiado por un método».

La poesía es aquí revelación y sorpresa ante el estar de las cosas, es admiración, y la admiración –«causar una sorpresa a la vista»– es madre de la Estética, del sentir. La estética es la admiración pensada, es interiorización y pregunta sobre esa sorpresa, la belleza que nos sorprende (lo inesperado que nos sale al encuentro). El pensar es una forma del sentir, y el sentir es su viceversa.

Zambrano nos recuerda que para Sócrates «la filosofía es una preparación para la muerte» y nos hace pensar si la poesía no será una preparación para la vida. La literatura como lugar de esperanza, en el que la vida tenga sentido, ese sentido que buscamos al leer: «La poesía es la sal de la tierra», y acaso el pensamiento sea esa tierra. La poesía, y ampliamos el concepto para abarcar la literatura, «traiciona a la razón usando su vehículo: la palabra, para dejar que por ella hablen las sombras, para hacer de ella la forma del delirio. El poeta no quiere salvarse; vive en la condenación y todavía más, la extiende, la ensancha, la ahonda. La poesía es, realmente, el infierno».

*Filosofía y poesía es arma de doble filo, cuestiona lo que este libro que ahora estás leyendo quiere ser: una propuesta de representación, «la literatura que sí nos representa». Siguiendo a Platón: «Todo representar es ya mentira. No hay más verdad que la que refleja al ser que es. Lo demás es casi crimen». Y si así fuere, la idea de que la literatura es un espejo sería un acto criminal, pues no sería posible ni verdad que nuestra propuesta, la serie de los libros que aquí se trabajan, puedan representar o narrar ese siglo xx, y tal pretensión, por consiguiente, sobre la que tratamos de legitimar la selección, sería una falacia, un engaño, una «sombra de la sombra en la pétrea pared de la caverna».*

Sépanlo las lectoras y lectores: toda representación es mentira, fingimiento, como diría Pessoa. Pero no hemos venido a traer la verdad, sino la lucha por encontrarla, el pólemos, el combate por la propiedad de las palabras, y esta propuesta es eso: un combate. Filosofía y poesía es también mucho más que un libro: es, al igual que todo libro, campo de batalla.

*Leoncio Pancorbo*

josé maría alfaro

(burgos, 1906 – fuenterrabía, 1994)

Ésta es la historia de un fascista escrita por uno de los fundadores de Falange Española y de las JONS, José María Alfaro. Ahora que tanto se habla de fascistas es bueno ver, leer, conocer y confirmar que el fascismo es, además de un gesto de violencia, toda una cultura, una semántica, un destino.

Leer esta novela es una oportunidad para el desencuentro con aquella España del «Cara al sol» y su «empieza a amanecer». No hace tanto tiempo de todo aquello. Quizá a los viejos y nuevos fascistas se les hayan marchitado algunas de las palabras y expresiones que tanto amaban: afán, vocación, servicio, esencias, Imperio, héroe, ordenación social de la vida, alegre catolicismo, alto concepto de, el barro humano, las dimensiones del vivir, mística de la acción, voluntad de dominio, el firme clarín de las palabras, sustancia de la historia, femenil aquiescencia. Pero si bien hay quien dice que para el franquismo el fascismo era más un decorado narrativo que un programa o un horizonte, vale bien la pena leer esta novela porque detrás de toda retórica hay un universo moral, es decir, una forma de entender la relación con los demás.

De Leoncio Pancorbo, con hondas raíces de Castilla, se nos va contando una vida que se agita, sin demasiados aspavientos, entre la melancolía en el carácter y cierta –o acaso incierta– ambición de llegar a ser quien quiere llegar a ser. Nace en el seno de una familia acomodada, con estimables propiedades rurales que le permiten desarrollar una educación sentimental, típica y propia de un rentista con preocupaciones culturales: estudios universitarios, inquietudes literarias, artísticas y políticas, vida social activa y

amores predecibles. Como buen hijo de su época, primer tercio del siglo xx, se declara atraído y en buena parte formado a la sombra de las figuras del 98, ya acomodadas en el fácil escepticismo conservador. La novela, a modo de telón de fondo cultural, nos ofrece un significativo resumen de sus lecturas más relevantes: de Unamuno a Freud pasando por Nietzsche y Thomas de Kempis. Cabe encontrar en su historia los ecos de aquel Antonio Azorín de La voluntad, aunque su condición biográfica es, al menos en sus apariencias, más templada. Hijo en cualquier caso de aquel «me duele España» que atravesaba la vida intelectual española del entonces –«España se ofrecía como un objetivo concreto y difícil, allá, detrás de los soles y las montañas, se debatía entre sus angustias y sus caminos cerrados, devorándose a sí misma, de espaldas a los exactos sueños ecuménicos»-, sumando también a sus preocupaciones los temas tan en alza de las relaciones entre las masas, el pueblo y las aristocracias culturales –«Del pueblo como comunidad que camina inexorablemente hacia el cumplimiento de un destino»–.

Y no deja de ser llamativo, sin embargo, y esto le otorga diferencia y originalidad a la novela, que no haya referencias concretas a los acontecimientos políticos que lo acompañan –apenas un eco de las camisas pardas durante su viaje a Berlín, silencio sobre la proclamación de la República o el auge del fascismo–, si bien estas ausencias no dejan de mostrar sus efectos sobre su visión del mundo. Hablaríamos así de un fascismo interior, del asentamiento intelectual de una ideología que crece a partir del sentimiento del yo y cuaja en la distinción en cuanto señal de un destino, individual y colectivo, superior. Un sentimiento que, en definitiva, justifica la ocupación de una posición mesiánica y redentora. La aristocracia reconvertida en deber y servicio, en natural violencia, en trascendencia, en voluntad de dominio.

La novela se nos ofrece así, a modo de unos ejercicios espirituales del fascismo, como búsqueda interior de una trascendencia rentable que en ningún momento se detiene en la materialidad de la vida –al fin y al cabo, Leoncio no deja de ser un rentista– y permanece agitándose entre la alegría de la distinción y el quietismo que su situación socioeconómica otorga al protagonista.

*Nada*

carmen laforet

(barcelona, 1921 – majadahonda, 2004)

Una desolación hecha carne, tinta, papel, dolor, palabra, novela. Se abre la página y entramos con Andrea en «un recibidor alumbrado por la única y débil bombilla que quedaba sujeta a uno de los brazos de la lámpara, magnífica y sucia de telarañas, que colgaba del techo. Un fondo oscuro de muebles colocados unos sobre otros como en las mudanzas. Y en primer término la mancha blanquinegra de una viejecita decrépita, en camisón, con una toquilla echada sobre los hombros». Luego conocemos a Juan, que tenía la cara llena de concavidades lo mismo que una calavera, a varias mujeres fantasmales, alargadas, quietecitas, «tristes como luces de un velatorio de pueblo», y al tío Román, «con el pelo rizado y la cara agradable e inteligente», que acabará constituyéndose en el pegamento narrativo entre los dos mundos, la familia y la universidad donde Andrea, la protagonista en primera persona de esta novela de Carmen Laforet, va a desenvolverse.

Los personajes de las novelas son al mismo tiempo tipos y arquetipos. Tipos concretos con los que entramos en conocimiento. Las novelas nos los presentan –hola, encantados de conoceros– y les damos la mano o un abrazo o simplemente los saludamos en la distancia. Y arquetipos, universales, prototipos diríamos, porque poseen características reconocibles en personas y gentes que conocemos «de toda la vida» en nuestra existencia real. Esa mezcla entre tipos y arquetipos, entre lo familiar y lo extraño, es lo que nos facilita la impresión de que están vivos y nos permite proyectar sus vicisitudes y experiencias sobre las nuestras. Por eso al leerlos nos leemos, leemos sus vidas, la vida y nuestras vidas.

Pero ¿qué pasa cuando, al igual que sucede en Nada, la mayoría de los personajes de esa familia «tan tremenda y desatada» de Andrea sólo alcanzan a ser prototipos de gentes enfermas, desquiciadas hasta el desvío, es decir, revestidas de una condición patológica que los aparta y separa de lo universal y los remite no hacia la normalidad, entendida como lo estadísticamente frecuente, sino hacia lo anormal, lo excepcional, lo raro? Quizá lo que sucede entonces es que, en lugar de proyectar la lectura hacia la narración que llamamos «vida», la encaminamos hacia la actitud lectora de quien se adentra, más que en una casa, en un zoológico humano. Una actitud próxima a la del entomólogo que observa la conducta de unos enloquecidos escorpiones metidos en una jaula de cristal. Actúa entonces más la curiosidad morbosa que la inteligencia. He aquí la curiosidad como pereza de la voluntad y la morbosidad como una variable, sucia, de la inteligencia, como un conocer tan concreto que al no poder generalizarse permanece inane, salvo que lo patológico nos salga, lo que acaso es más frecuente de lo deseable, al encuentro. Entonces sí, entonces reconocemos a los personajes en las otras y en los otros, en sus vidas y en las nuestras.

Entiendo que es de esa suciedad de la inteligencia, más que de la suciedad física, mental y moral en la que vive su familia, de lo que habla Andrea en la novela y de la que trata de escapar buscando refugio en el trato de sus compañeros de aula y muy especialmente en su amiga Ena: «Me gustaba pasear con ella por los claustros de piedra de la universidad y escuchar su charla pensando en que algún día yo habría de contarle aquella vida oscura de mi casa».

Claro que normalmente tendemos a pensar que lo patológico no deja de ser expresión de algo que forma parte insoslayable de la condición humana, que en todos hay algo de ese loco que tortura psicológicamente a su hermano o que le hace luz de gas a su cuñada, e incluso aceptamos que algo propio de un asesino podría habitar en el fondo de nuestra geología más profunda. Uno de los primeros críticos que escribió sobre la novela parece compartir esa idea: «Gentes venidas a menos, víctimas de una guerra que alterando sus nervios agudiza las malas cualidades, volviendo en pendencias y locuras y bajezas lo que fue un hogar respetable, las hay en todas partes». Entonces resultaría que sí que ese tío Román, ese tío Juan, esa tía Angustias o esa criada Antonia también nos

representan y que nuestro interés por ellos explica la atención y tiempo que hemos dedicado a la lectura de la novela.

En 1945, año de su publicación, lo usual fue interpretar que aquel mundo que la novela mostraba con una habilidad y madurez sorprendente en una autora de veintitrés años era algo más anecdótico que universal, más colateral que nuclear, más cercano a lo anómalo que a lo común. Y en consecuencia, la atención se centró en la mirada tremendista, además de en el efectismo y crudeza del estilo.

Sin duda, eran otros tiempos. Hoy aquel tremendismo seguramente nos parezca simple existencialismo emocional. Leer para ver.

*Los muertos*

josé luis hidalgo

(torres, 1919 – madrid, 1947)

Los cuerpos de los tristes que cayeron,

helados y terribles, me rodean.

España y la muerte. La España de la posguerra civil, la del «Madrid es una ciudad con más de un millón de cadáveres», que decía Dámaso Alonso. España que acaso se pregunta ¿qué hacer con tanto muerto? Poemas, responde. Poemas dolientes, desgarrados, sentidos; poemas como los que en este libro de José Luis Hidalgo se recogen y en los que el poeta no duda, aun dudando, en dirigirse a Dios en busca de otras respuestas o consuelos.

Los cuerpos, aquí están, irremediables.

La muerte, entendida en el sentido de final absoluto, el acabose total, es algo, columbro, relativamente reciente; al menos en nuestra cultura y con las excepciones que se puedan encontrar, no es hasta bien avanzado el siglo xx cuando la gente empieza a morirse de verdad, pues hasta entonces realmente nadie se moría, la muerte era un tránsito, un punto y seguido, un pasar a mejor vida y, en razón de esto, bien cabría pensar que sólo en estos nuestros tiempos, bastante laicos y descreídos, la muerte es muerte, es decir, punto final. Pero, claro está, ese cambio, ese adiós al más allá,

dejaría sus huellas en la literatura.

¿Acaso no eres más, Señor, que este

signo confuso que mi sed reclama?

Este libro, de mérito literario reconocido, da cuenta y muestra de manera compleja esa transformación en marcha de las subjetividades colectivas; ese momento histórico, cultural, en el que, lenta pero inevitablemente, se empieza a asumir que más allá del deceso no hay nada, ni nadie ni Dios que nos espere, y ese sentimiento, esa sospecha que crece, causa dolor, desamparo, incredulidad, rabia e impotencia, pero a la vez, y ante el naufragio, ilusión, fe, necesidad de seguir creyendo, de no querer saber lo que se sabe, de situarse en el sin morir, en el «me muero porque sí muero».

El autor de estos versos tenía alma de artista, vivió la guerra, estudió en la universidad, se labró, a pesar de su muerte temprana, una posición notable y activa en aquella España y sus biógrafos no dudan en presentarlo como alguien inteligente. Y ahí es donde reside el interés de su lectura más allá[6] de los valores formales que la crítica ha venido señalando. Porque, si además de católico, eres inteligente y poeta, ¿cómo se puede creer en la otra vida? Desesperadamente, nos dicen sus poemas; desgarrado entre la inteligencia y la fe, escribiendo en el filo doloroso de ese dilema. Eso es este libro: poemas escritos al filo, casi siempre bien afilado, de esa navaja, de ese daño, tambaleándose entre la muerte que es final o principio, acaso apostando o ese «Fin de la primera parte» que rezaba el epitafio, quizá irónico, de un católico con sentido del humor negro, que no es el caso.

Mas dime tú, Señor, ¿los que se han muerto,

es la noche o el día lo que alcanzan?

Esa situación, en principio existencial, de mejor creer y luego, si existe Dios, pues mejor, acaba conformando una cultura realmente tenebrosa, y eso en una España católica, apostólica, franquista y romana da lugar a una España tétrica, temerosa, sórdida, ideológicamente sucia; la España de misa y confesión, de pecado y penitencias, de condena eterna o salvación. Hoy leer este libro es encontrarse con la piedra angular: la muerte como dogma, como imposición sobre la que descansó nuestra sociedad durante gran parte del siglo. Un libro que al hablar de la muerte devino espejo de muerte en vida. Al alcance de todos los españoles.

Yo sé que existe el mar; tú no lo sabes.

*Viaje a la Alcarria*

camilo josé cela

(iria flavia, 1916 – madrid, 2002)

*Viaje a la Alcarria es un libro bien escrito, con unos sustantivos de mucho peso, adjetivos con vuelo, inesperados y ocurrentes, unos verbos con oportunidad y trote, y los adverbios bien ajustados, y hasta los terminados en -mente, que los preceptistas tanto rechazan, a veces ladinamente dobles o triples: «Don Paco es un hombre joven, atildado, de sano color y ademán elegante, pensativo y con una sonrisa veladamente, levemente, lejanamente triste». No falta además la obligación de mirar el diccionario para entender algunos palabros: correjel, garatura, garrobilla, y eso le da siempre a la prosa un rango como de clásico. De clásico vivo.*

Sin embargo, los libros de viaje –todos, pienso, pero en cualquier caso éste– tienen algo de terribles: son libros muertos. Ha pasado el tiempo por ellos y les ha caído encima un aire a cementerio, a necrológica, a memoria amarillenta, a foto vieja o a retrato de difunto. Y lo curioso es que a pesar de esto y al igual que sucede ahora con este de Camilo José Cela, la escritura es aguda, acertada, expresiva, alegre y con una punta de ironía que traslada toda una forma de estar y ver el mundo.

Sabemos que el viajero, que gusta de enseñar mirada cachondilla al fijar su atención con especial regusto en las carnes y el aire sano, seductor y atractivo de las mujeres que salen a su paso, ya pasó a mejor vida. Mas uno se resiste a pensar que aquellas despiertas sonrisas del ayer hoy yacen muertas, que los ojos azules de aquel viejo hoy ya no tienen mirada o que la joven del «ya no soy muy joven» difícilmente verá llegar nuevos viajeros a su posada. A saber qué habrá sido de aquel niño enfermo que leía los cuentos de

Andersen en un libro hermoso encuadernado en cartoné.

Tiene también algo de melancolía este libro de viajes, de tristeza bella, de aquella alegría hoy ya difunta, desvanecida y que, sin embargo, permanece todavía en las palabras del viajero que describe el brote de los campos donde «cantan los grillos y un perro ladra sin ira, prolongadamente, desganadamente, como cumpliendo un mandato ya viejo». Quien lee puede imaginar que aquellos grillos siguen cantando y que aquel perro sigue ladrando, prolongadamente, desganadamente. Ése es el poder de las palabras. No mueren fácilmente si nacen con buenas hechuras. Más difícil es imaginar las risas que en la posada de La Puerta, ante las muecas del viajero, «se ríen ya a carcajadas, dándose palmadas en los muslos y diciendo: ¡Pare, pare!». Un viejo libro de viajes siempre tiene algo de «descanse en paz». Dan ganas incluso de ir a ver si los pequeños ríos que por el paisaje corren siguen mojando tierras o también están muertos:

El Cifuentes es un río precoz, de poco tamaño y mucha agua, que va a caer al Tajo en Trillo; no tiene mucho más de dos leguas de curso, pero va lleno de agua; más lleno, sin duda, que muchos ríos más largos.

El arte del bien observar, del bien describir, del bien ordenar. De encontrar en lo contiguo, desconcierto; en la enumeración, encantamiento; en la yuxtaposición, una poética:

Pasan unas muchachas que se adornan el amplio sombrero de paja con ramitos de aciana; llevan unas batas de cretona y andan sueltas, ligeras, graciosas como corzas. El viajero las ve marchar y cierra los ojos. El viajero prefiere dormir bajo el recuerdo de una última sensación agradable: una cigüeña que vuela, un niño que se chapuza en el restaño de un arroyo, una abeja libando la flor del espino, una mujer joven que camina, al nacer del verano, con los brazos al aire y el pelo suelto sobre los hombros.

De vez en cuando y a modo de pespuntes discretos, señales mínimas, pequeñas cicatrices: la huella de un balazo o medio campanario roto recuerdan que estamos recorriendo territorios donde la Guerra Civil tuvo fuerte encarnadura: «Aquí fue donde empezaron a correr los italianos, ¿no sabe usted?». La Guerra Civil es aquí un silencio negro que sobrevuela el testimonio, inevitable, de aquellos primeros años después de la «victoria».

Es una mujer joven, pálida y hermosa, vestida de luto, con un pañuelo sobre la cabeza y unos grandes, profundos ojos negros. El viajero se vuelve. La mujer va inmóvil, dejándose llevar del trote del burro entero, poderoso. Podría pensarse que es una muerta sin compañía, que va sola a enterrarse, camino del cementerio.

Nada extraño que el libro haya creado escuela y memoria literaria: una especie de réquiem que sigue sonando, a ternura triste, en medio de nuestro paisaje.

*Historia de una escalera*

antonio buero vallejo

(guadalajara, 1916 – madrid, 2000)

Su estreno fue un éxito clamoroso de crítica y público: todo un acontecimiento. «Cuando en 1949 vi por primera vez Historia de una escalera –recuerda Josefina Aldecoa– la sorpresa y la congoja que sentí fueron extraordinarias. Allí, en aquel escenario, se estaba desarrollando la historia viva de la posguerra. El drama de la soledad, la desesperanza de unos seres humillados y ofendidos y náufragos. Y sus personajes éramos nosotros, los españoles de entonces. La historia era la historia de muchas escaleras que no conducían a ninguna parte.»

Una de esas pocas obras –muy pocas– sobre las que los manuales de historia literaria al uso señalan el mérito o virtud de marcar un antes y un después: «Con ella el realismo tradicional y acuciante reaparece en la escena española». Es un acontecimiento, es decir, es capaz de intervenir de manera categórica en el curso de lo histórico, lo social o lo político, además de en lo cultural. Nada menos. Y ciertamente su aparición sería determinante ya no sólo para la trayectoria del teatro español, sino para la de todo un territorio literario que se abre así a lo que habría de conocerse como «literatura social», en clara ruptura con la inmediatamente anterior, dominada por el afán y el sentido puestos en el entretenimiento, en lo banal y, en su mejor versión, en el jugueteo verbal.

Dividida en tres actos, la obra tiene como escenario la escalera de acceso a los últimos pisos de la casa donde habitan unas familias de condición social humilde. El escenario es el mismo para los tres actos, pero entre cada uno de ellos se hace ver el paso del tiempo: entre el primero y segundo, diez años, y entre éste y el tercero,

veinte más. En total, treinta años que una acotación en el introito del tercero –«Es ya nuestra época»– sitúa la acción dramática en el calendario y en la historia: diez años después del final de la Guerra Civil.

Pequeñas vidas, pequeñas grandes envidias y miserias, pequeños grandes celos, grandes sueños pequeños. El paso de los años es el testimonio de unas vidas que apenas logran salir adelante. Un informe de la censura, institución que va a tener destacado protagonismo en la literatura durante el franquismo, se limitó a tachar apenas una frase –«También tú ibas a llegar muy lejos con el sindicato y la solidaridad»– y a indicar: «Describe las sordideces, sueños, fracasos y nuevos sueños de una humanidad sórdida que se repite a sí misma con rutina de bestia de noria». Un juicio bastante más tremendista que lo que la obra pueda parecernos hoy.

Lo que Historia de una escalera tiene de crítica, o de ese realismo social que anuncia, no parece, leída fuera de su contexto, nada radical. Al fin y al cabo, el destino melotrágico de las dos parejas sobre las que se sostiene el tejido teatral está inscrito ciertamente en una casuística social: la imposibilidad material de la clase baja de subir económica y socialmente –el sueño frustrado de llegar a ser clase media–, pero, en el propio desarrollo y desenlace de la trama teatral, esa imposibilidad se achaca de manera insistente y explícita a la falta de voluntad o empeño de los protagonistas: «¡Eso! ¡Eso es lo que has sido siempre! ¡Un gandul y un cobarde!». Curioso y sorprendente, además, que en una obra que se leyó como una dura crítica a la situación social bajo la dictadura, la Guerra Civil no aparezca por ningún sitio, aunque parte de la crítica quiera ver, y que veamos, su presencia a la manera de sombra o ausencia activa.

Lo paradójico es que estos aspectos, que pueden entenderse como descalificaciones, sean la base para su razón de seguir siendo, setenta años después de su estreno, un libro al que merece dedicar tiempo de lectura. Porque, además de mostrarnos la materia gris y sucia de esa escalera, más allá o acá del texto, leyéndola y leyendo la recepción que tuvo en los círculos literarios cercanos a las ideologías derrotadas, podremos entender los imaginarios colectivos actuantes en aquellos tiempos que, aun siendo pasado, forman parte del nosotros.

*El tintero*

carlos muñiz

(madrid, 1927 – ibídem, 1994)

En el folleto que se repartía a la entrada del teatro Recoletos de Madrid en el estreno de esta obra en 1961, aparecía la siguiente advertencia del autor:

La acción transcurre en un lugar donde hay hombres, donde existe el dinero, donde la ambición domina los corazones, donde no importa que un hombre muera. Época actual. O hace cientos de años. O dentro de cientos de años, si no se pone remedio.

Y no, todavía no se le ha puesto remedio.

Detrás, o delante, de esta obra teatral hay toda una historia sorprendente que no me resisto a relatar. Su autor es Carlos Muñiz, que acabaría por contar para su redacción final con la inestimable colaboración de la censura franquista. Veamos.

En 1959 escribe una obra para cuya representación se solicitó el correspondiente permiso a las autoridades pertinentes. En el texto presentado se desarrollaba una especie de sainete o farsa expresionista, en clave casi esperpéntica y caricaturesca, centrada en dos días de la vida de un tal Pérez, quien trabaja en una oficina un tanto kafkiana, que apenas puede vivir con su sueldo y que todos los fines de semana va en bicicleta hasta el pueblo donde viven su mujer y sus hijos: «Cada sábado sesenta kilómetros en bicicleta. Me compré la bici porque subieron el precio del coche de línea. Ya la

he pagado, y monto en ella, pero ¡me canso mucho! Y me da tos. Y cuando llego el sábado por la noche al pueblo, no tengo fuerzas para abrazar a mi mujer».

A Pérez, a modo de Bartleby el escribiente, de Melville, lo despiden de su trabajo por indisciplinado, experimenta luego la muerte de su único interlocutor y amigo, conoce las infieles relaciones de su mujer con el maestro del pueblo y finalmente se suicida (aunque bien podríamos escribir que, más que suicidarse, «será suicidado») dejándose arrollar por un tren. Pero dejemos que sea la censura quien nos hable de la obra. Para uno de los censores, «aparte de ser falsa, es demoledora y de perniciosas consecuencias. Fomenta la amargura y el resentimiento». Otro entiende que lo peor no es tanto el adulterio, sino que el adúltero sea un maestro, «que no deja de ser un funcionario público». Y no falta quien la interpreta como «justificación de la violencia y el rencor marxistas». Acaso el comentario más sorprendente sea aquel que, tras hacer ver como defecto su «exceso de fantasía y la falta de verosimilitud», recomienda «castigar [cursiva del censor] al autor autorizándole esta comedia, y que se enfrente con el público».

Y aunque por razones equivocadas, no es nada tonto el juicio estético de este censor, pues ya en esta versión de la obra llama la atención la presencia de un expresionismo que, a través de lo exagerado, lo caricaturesco, lo desconcertante, lo disparatado e incluso lo absurdo (comerse una cuartilla, brindar con tinta), aparta su interpretación de los códigos del realismo para aproximarse a las tendencias de la estética del disparate o del teatro del absurdo. Unos rasgos estos que el autor, para tratar de solventar las reservas que en el informe de prohibición se planteaban, ampliará e intensificará hasta presentar una nueva versión, ya con el título definitivo de El tintero, que la Junta de Censura aprobará para su representación. Y así, el protagonista Pérez pierde su tan hispánico nombre para llamarse Crock, los compañeros de oficinas se rebautizan como Pim, Pam y Pum, se determina una escenografía abstracta en la que la luz y la música tendrán un especial relieve; en definitiva, la obra coge un aire que nos evoca al Esperando a Godot, de Samuel Beckett, sin perder fuerza y sentido en cuanto reflejo y espejo de aquellos tiempos en los que sobrevivir en sí ya era un horizonte, y donde individual y personalmente el sometimiento era

la norma general.

Ahora, cuando la censura gubernativa ya no existe, podría pensarse que su lectura, relectura o representación carecerían de sentido. Pues no, pasen y lean, imaginen y vean. La teatralización de los efectos que sobre la vida –la exterior y la interior– de Pérez-Crock crean esas condiciones laborales convierten El tintero en la representación, simbólica si se quiere pero al tiempo tremendamente realista, de lo que entendemos que es el núcleo clave de la obra: el trabajo como explotación. Una condición concreta de lo humano que sigue presente, aunque hoy la vivamos bajo la apariencia de una forma más absurda y moderna de capitalismo: la explotación de uno por uno mismo. Acaso convenga meditar sobre los trenes que nos arrollan y sobre ese mar que es espacio de redención y al que nunca llegamos.

*Nosotros, los Rivero*

dolores medio

(oviedo, 1911 – ibídem, 1996)

Esta novela, Premio Nadal de 1953, con la ciudad de Oviedo, sumida en «dulce letargo», a modo de contrapunto a la Vetusta de Clarín, que parece actuar como velo literario, se centra en la historia de los Rivero, una familia de la burguesía mercantil, y su protagonista principal es la hija menor, Lena, cuya vida se acompaña desde la infancia hasta el final de su primera adolescencia, coincidiendo con los episodios revolucionarios de 1934. En el transcurso de esos años, el crecimiento biológico y narrativo de la protagonista introduce en la lectura los cambios profundos que se están produciendo en una sociedad que va dejando atrás –no sin dificultad, incomprensión y desgarros– sus rasgos más conservadores: la familia es aquí «unidad de destino»; el espacio doméstico, exclusivo horizonte femenino; la religión, vector ideológico dominante; aparece el silenciamiento de la sexualidad; la educación es un privilegio masculino, etcétera.

De manera realista, más como pintura del natural que naturalista, Dolores Medio construye la trama sobre un eje, la decadencia económica de la familia, aunque no parece que haya relación narrativa concreta entre el ser social y la evolución de las conciencias de los personajes, más allá de los inevitables y anecdóticos cambios de conducta: traslados de vivienda progresivamente a peor, deterioros en el estilo de vida, reducción de la «vida social» y, en general, de las expectativas y horizontes.

Lena Rivero va revelando un carácter –«tener carácter» era ya en sí toda una definición vital– poco acomodaticio, y su inconformismo se traduce primero en su gusto por el solitario deambular fuera de

casa; luego atraviesa una breve etapa de misticismo evasivo para asomarse a una primera madurez donde la figura de su hermano mayor, militante en el socialismo, ocupa un lugar importante pero no definitivo; la censura encontraría en la relación de sus lecturas –desde Engels a Stalin pasando por Ortega y Gasset o Gandhi– buena ocasión para actuar. La novela se desliza así, sin grandes énfasis o dramatismos, salvo la bien resuelta escena en la que la protagonista sufre un acoso sexual explícito (otro de esos momentos en los que la censura sacó a relucir su tijera), hasta que la narración se acerca a un final marcado por los cruentos episodios de aquella Revolución del 34 que al mismo tiempo actuará de nudo y desenlace.

Con un lenguaje en apariencia cordial, pero nada fácil o ingenuo, Nosotros, los Rivero presenta la vida de una mujer de clase media en la España, provinciana pero profunda, de los años previos a la Guerra Civil. Una novela de formación o aprendizaje, en definitiva, que es el género sobre el que asienta buena parte de la narrativa del siglo xx.

*El grito inútil*

ángela figuera aymerich

(bilbao, 1902 – madrid, 1984)

La poesía social no tiene quien la escriba. Vive, si vive, en el purgatorio literario y lejos ya, muy lejos, de aquellos años cincuenta en que tuvo su sitio en el paraíso. Corren los años de Hijos de la ira, de Dámaso Alonso, y de Ángel fieramente humano, de Blas de Otero: años de la posguerra civil española, de la posderrota que no acaba. Una poesía que busca ser oída y huye de escucharse a sí misma. Una versión a lo político de aquel «desgarrón afectivo» tan de Quevedo. Y he dicho «en el purgatorio» porque los avatares de la última crisis económica y otras desventuras colectivas la han sacado, algo al menos, del infierno del olvido donde, calladamente, estuvo confinada durante décadas. Pudiera ser que ahora asome la cabeza, confiando en que los manuales literarios no se la corten.

El desgarro social, el desgarro político y el desgarro existencial son los tres ejes sobre los que crece y se levanta el lenguaje poético de Ángela Figuera Aymerich, con voluntad de dar noticia de existencia –aquí somos y estamos– a los oprimidos y oprimidas, a las hijas e hijos de la derrota. A quienes no hemos vivido directamente aquellos años de silencio, tristeza, dificultades y ahogo nos resulta complicado instalarnos en aquel espacio donde la poesía social aportaba la conciencia y la rabia del «aún seguimos vivos y nos queda la palabra». Esta poesía exige la condición más alta que reclama la lectura: imaginación compartida. Bajar de los órdenes angélicos que Rilke reclamaba para poner los pies en la tierra y aprender a escuchar en voz alta.

A esos desgarros, El grito inútil suma otra dimensión: una voz de

mujer no siempre, ni mucho menos, escuchada ni atendida. Una suma que amplía los registros, los verbos y los sujetos y los presentes de indicativo. Una voz que habla de aquellos sometimientos, de otros silencios y de otras clandestinidades:

¿Qué vale una mujer? ¿Para qué sirve

una mujer viviendo en puro grito?

¿Qué puede una mujer en la riada

donde naufragan tantos superhombres

y van desmoronándose las frentes

alzadas como diques orgullosos

cuando las aguas discurrían lentas?

¿Qué puedo yo con estos pies de arcilla

rondando las provincias del pecado,

trepando por las dunas, resbalándome

por todos los problemas sin remedio?

Una voz doblemente plural: desde el nosotros genérico, desde el nosotras concreto. Juntos, acaso revueltos, pero no fundidos ni solapados. Dos conciencias que modulan una voz única. Sin esquizofrenias pero sin dejar de lado ningún conflicto ni explotación:

Serán las madres las que digan: Basta.
Esas mujeres que acarrean siglos
de laboreo dócil, de paciencia,
igual que vacas mansas y seguras
que tristemente alumbran y consienten
con un mugido largo y quejumbroso
el robo y sacrificio de su cría.

Su dolorido sentir.

*El Jarama*

rafael sánchez ferlosio

(roma, 1927 – madrid, 2019)

si es que el interés de la forma no hubiese sido rebasado

con creces por el contenido.

rafael sánchez ferlosio

En un manual sobre la historia de la literatura española dedicado al siglo xx, su autor –diremos los supuestos pecados, pero no el nombre de los presuntos pecadores–, hablando del realismo de la novela española de los años cincuenta –«en su mayoría aquellas novelas eran técnicamente insignificantes»–, en las páginas referidas a El Jarama se despachaba afirmando: «El hecho de registrar con una paciencia increíble las conversaciones insignificantes de una serie de personas carentes de todo interés hace que nos sintamos, sin duda de un modo deliberado, ante una de las obras más aburridas de toda la historia de la novela». Leamos bien: no es que a Rafael Sánchez Ferlosio le haya salido una novela aburrida –que el profesor tampoco duda en calificar de «monumento supremo de este realismo; una novela que ha ejercido una enorme influencia en España»–, sino que deliberadamente ha querido aburrirnos. Para entendernos, viene a decir: la novela puede que sea soporífera, pero no se puede dudar del talento de su autor. Y no se crean que este juicio es algo excepcional en la crítica española. Lo de «anodina», «trivial» o «aburrida» no es calificación inusual.

Sin embargo, cuando tras ganar el Premio Nadal, se publica en 1956, fue acogida por la crítica más prestigiosa catalogándola de

novela de excepcional relevancia y mérito literario. «Fue Castellet –recordará el propio Ferlosio muchos años después–[7] el que, con una crítica pronta, autorizada y entusiasta, levantó esa liebre ficticia de canódromo como una liebre viva, saludándola como la gran novela realista del antifranquismo». Esa ficción interpretativa o ese malentendido –el incluirla dentro del realismo crítico emergente– del que hablan otros críticos son hoy lecturas absolutamente rechazadas por la crítica más crítica, que, al menos desde que la novela realista de los cincuenta cayó en desgracia estética, acudió presta a salvar El Jarama y a Ferlosio de cualquier tentación o veleidad realista. Pronto, por ejemplo, se la exculpó de la posible alusión del título a los episodios bélicos que en el entorno del Jarama se produjeron para, apuntando por arriba y aprovechando que los ríos pasan por Heráclito y Manrique, hablar de su alta y fluvial capacidad simbólica como río de la vida y de la muerte, obviando en lo posible el rol de telón de fondo o coro civil de las escenas que se desarrollan en el merendero mientras los jóvenes protagonistas se instalan a la orilla del río. Una vez descontaminada de cualquier contacto con la berza narrativa, la crítica más crítica pasó a divinizar la novela en cuanto «objeto verbal cuyo fin es cumplirse a sí mismo sin ninguna razón superior o anterior de ser». Una novela donde el lenguaje habla, sin romperse ni mancharse, consigo mismo. Inmanencia y tautología.

Pero no: El Jarama no es un mero ejercicio lingüístico ni un ovni literario. Es lenguaje en marcha, como toda literatura. Es el diccionario hecho carne, palabras en busca de significado, acción creando sentido. Obvio que está ese magistral oído que cobra apariencia de magnetófono. Pero El Jarama es, ante todo, una novela.

Alguien, el autor, es el dueño del magnetófono, y ese autor es quien decide llevarlo allí ese día concreto –un domingo del verano a principios de la década de los cincuenta en Madrid–, quien decide dejarlo en manos de un narrador que lo desplaza de un sitio a otro, del merendero a la orilla del río, de la orilla del río al merendero, acercándolo ahora a Mauricio, el dueño del merendero, después a Paulina, la novia de Sebas, que tiene una moto prestada del taller, y luego a Daniel, que está de malos humos, y luego a Mely, que tiene mal carácter, y luego a Lucio, que perdió la guerra, y luego a

Ocaña, que tiene un taxi, y luego al hombre de los zapatos blancos y luego y luego y luego, hasta llegar al final. Y ese narrador, además de mover el magnetófono, narra, es decir, con una prosa cercana al virtuosismo en muchas ocasiones, crea el escenario y el transcurrir del tiempo.

Una novela es siempre la historia que transmite un narrador. Un narrador que nos hace oír y ver –caras, movimientos, ropas, paisajes–, y que, al meternos dentro, nos hace compartir una experiencia que vemos, oímos y recreamos desde el interior de esa industria, lingüística por supuesto, que llamamos «novela». Porque alguien escribe y elige un narrador.

Y el narrador de El Jarama no sólo se «con-forma» en el grabar conversaciones. En ningún caso se limita a estar «al servicio del habla», como el propio autor pretende sin responder al servicio de qué o quién estaría esa habla. El narrador de El Jarama construye personajes, les concede apariencia de vida, los dota, con enorme detalle, de concreción, sutileza y realismo, de carácter y circunstancia, y describe hechos, objetos, gestos y omisiones. El narrador, cierto, no se mete en los pensamientos de los personajes, deja que actos y palabras hablen solos. Nos deja leer esos hechos, esas voces, esos silencios. El narrador elige dónde poner la mirada, el verbo, el predicado. Y es obvio que detrás y delante, debajo o encima del habla hay relaciones humanas, relaciones sociales. El pantalón de Mely también dice, también habla. Y el trabajo –«que lo único es estar deseando marcharte»– también habla, y el «antes de aquello» y que alguien diga que «lo primero que se les ocurre a todos los que hablan de la buena vida es que venga un tío a limpiarles los zapatos» también algo dicen sobre el qué de la novela.

Pero bueno, dejémonos de interpretaciones, que hay para dar o tomar. Quizá hoy, para tratar de acercarnos a esta novela, lo mejor sea preguntarse acerca del posible o imposible interés que pueda despertar en los lectores y lectoras asistir a las vidas de unos personajes, banales según la crítica más crítica, muchos de apenas veinte años, asalariados y asalariadas en talleres o tiendas del Madrid de los años cincuenta.

Porque ¿desde qué órdenes angélicos se puede hablar de la banalidad de las vidas que esos personajes nombran y representan?

*La mina*

armando lópez salinas

(madrid, 1925 – ibídem, 2014)

Sobre las novelas del realismo social, que tiene su momento de auge en la década de los cincuenta, se ha escrito mucho y casi siempre con alevosía y desprecio. El crítico José María Castellet, quien con su ensayo de 1957 La hora del lector había contribuido de manera decisiva a impulsar y jalear esa línea narrativa, afirmaría más tarde, en circunstancias sociales e históricas del país más socialdemócratas: «El realismo social, de hecho, no es más que un planteamiento falso en que caímos todos, producido por las circunstancias sociales e históricas del país». La argumentación básica para esta Causa General contra el realismo social dice encontrar fundamento en su escaso valor estético, dada la pobreza del lenguaje y la falta de complejidad de su narrativa. No estamos aquí ahora para meternos a fondo en semejantes batallas, de las que, además, suele uno salir sambenitado. Valga con leer el párrafo con el que Armando López Salinas arranca La mina para dar respuesta al primero de esos argumentos:

De pronto llegó el viento caliente. El viento espeso y polvoriento que azuzaba con su voz a las copas de los árboles. Los rayos del sol, que caían entre las ramas de los pinos, alfombraban con manchas amarillas los canchales de la serranía. La luz se deshacía sobre las montañas, sobre el bosquecillo, sobre los huertos del río Guadahortuna, y sobre los olivares, viñedos, jarales y tierras de labor de lo hondo del valle. El día andaba por los altos del cielo, era una mancha azul desde Parapanda a la Sierra de Lucena.

Para lo segundo, compartir un pensamiento de Vázquez Montalbán, que trató estérilmente de colocar las cosas en su sitio al recordar que la narrativa y la poesía de la generación del 50 conectan con el verismo negro de La familia de Pascual Duarte, de Cela, con el realismo feo de Nada, de Laforet, y con el desgarro de Hijos de la ira, de Dámaso Alonso. La literatura social, tendencia que surge en medio del erial literario de la posguerra para irrumpir como innovador movimiento de ruptura sin que haya «manifestación de artes y letras en la que no aportara una alternativa al lenguaje oficial». Una tendencia realista que busca mostrar las contradicciones entre las relaciones personales y las condiciones bajo las cuales éstas se desarrollan, y trata no sólo de tener una visión realista de sus temas, sino también de su público.

Joaquín, el protagonista de La mina, es un campesino andaluz, arrendatario de una pequeña heredad en la que malvive con su familia y que, a pesar de su atracción hacia la tierra, se ve obligado a emigrar a una zona minera donde entrará en contacto con una realidad laboral y social compleja a la que le costará adaptarse. De la dificultad de esa adaptación proviene su compleja «toma de solidaridad» con los compañeros y su participación en las acciones de reclamación y posible huelga que se plantean: «Yo haré lo que la mayoría diga». Por supuesto que hay lucha de clases en la novela, aun sin dejarse llevar por la simplificación. Aborda, por ejemplo, el choque entre la empresa y los trabajadores con notable sutileza. No renuncia a mostrar las penalidades de todo tipo que los mineros sufren pero, desde la inteligente estrategia narrativa con que toda la novela se desenvuelve, será sobre la ambivalente figura del capataz, presionado y corrompido por la propiedad, donde la contradicción de clase se visualice: «Supongamos que te doy a ganar quinientas pesetitas al mes más de las que ganas. ¿Qué te parece? Tú tienes cinco hijos y te vendrán bien».

En La mina operan estructuras y estrategias narrativas de muy estimable valor compositivo. Ese estar ocurriendo que se narra, incluye –a modo de narración interna, de ahí su complejidad– tanto lo que estuvo a punto de ocurrir o pudo hacerlo como lo que se hubiera deseado que ocurriera. Unas narraciones internas o subyacentes que están actuando sobre el personaje de Joaquín y sus deseos de alcanzar la propiedad de ese huerto propio con el que

sueña. (Curioso, por cierto, que se quiera llamar «realismo socialista» a ese sueño de propiedad privada.)

Determinar cuál era, como pretensión política, el público al que la novela social se dirigía es una cuestión que da mucho de sí. Con clara autosatisfacción intelectual se argumenta contra la «absurda querencia» de la novela social de pretender movilizar conciencias proletarias cuando los proletarios, faltos o escasos de tal conciencia, no iban a leerla. En la propia novela, y aunque el interlocutor se haga presencia metaliteraria a través de ese tú que arropan las citas de los versos de Neruda, hablando de la película Stromboli no deja de entrarse en materia:

–Esa película no vale nada –aseguró Matías.

–A mí me gustó lo del pescador.

–La Ingrid desde que se casó con Rossellini no ha hecho película buena.

–Antes sí –dijo Matías.

–Yo voy a pasar el rato al cine.

Pero la cuestión parece venir de un malentendido extratextual: ¿de dónde sacan esas críticas la idea de que estos autores, que publican nada menos que en editoriales como Destino o Seix & Barral, pensaban estar dirigiéndose a la clase obrera? Hombre, podrán ser de la generación de la berza y tomar café en lugar de ginebra, como denuncia su editor Carlos Barral, pero ¿tan imbéciles o ingenuos? ¿Era Jorge Semprún, por entonces el dirigente comunista en el ámbito cultural, tan tonto como para pensar así? No, aquella literatura –que nace de manera espontánea entre los que no aceptan la derrota, por más que luego el Partido Comunista la instrumentalice– intentaba, en efecto, acercarse en lo posible a la fracción del proletariado con mayor conciencia de clase, la militancia comunista –«Seguimos vivos» sería el mensaje fático–,

pero su destinatario natural no era ese proletariado, sino las capas de la pequeña y mediana burguesía que objetivamente podrían estar interesadas en sumarse a la política de reconciliación interclasista que los comunistas impulsaban en aquellos momentos. Como recuerda Montalbán: «No pudieron llegar a la inmensa mayoría, pero hicieron compañía a la sociedad civil más lectora y más crítica y le ayudaron a reafirmar su identidad democrática». No olvidemos además que, frente al tópico político tan usado, fue el PCE quien, para muchos hijos de la burguesía no franquista, cumplió el desdeñado pero útil papel de compañero de viaje. Que no sería López Salinas precisamente el que llegaría a ministro de Cultura en el Gobierno de González.

*Nuevas amistades*

juan garcía hortelano

(madrid, 1928 – ibídem, 1992)

Quizá sea bueno empezar ofreciendo una síntesis representativa de las dos principales líneas de lectura o interpretación, la psicológica y la política, con las que la crítica literaria enjuició esta novela de Juan García Hortelano cuando se publicó en 1970.

Para la primera, Nuevas amistades narraría la pasividad de un grupo social carente de valores, incapaz para la acción, cobarde moralmente, cínico intelectualmente y marcado por el sinsentido de sus vidas, mediante unos personajes de la acomodada burguesía madrileña de la mitad del siglo xx que viven vidas anodinas, mediocres, rutinarias, que parecen querer salir del círculo de vivencias estériles y aburridas en que se mueven, pero que, careciendo del carácter necesario para romper con el entorno, se refugian en el alcohol, en el dinero o en los avatares del sexo y los afectos.

La novela, a este respecto, tiene uno de sus aciertos centrales al recurrir a los recursos y técnicas literarias propias del realismo objetivo para poner de manifiesto el corpus psicológico de este grupo social, haciendo gala y dominio de una visión conductivista casi radical, que le permite hacer aflorar los motivos, causas, miedos y deseos que subyacen a las acciones u omisiones de esos personajes.

Pero en esta interpretación psicologista quedaban desplazados a la periferia narrativa un grueso de personajes de clase social diferente –la comadrona, el cura obrero, el militante político– que, aun ocupando menor espacio narrativo, desempeñan un rol importante en la acción narrativa al aportar cargas de sobresaliente significado

para la posibilidad de interpretar la novela como una contraposición entre «el pueblo» y la burguesía.

En medio de estos dos grupos sociales aparece un extraño personaje, Juan, que habiendo formado parte del grupo burgués por su perfil social –«Mal que bien, con su mierda de poco dinero podía seguir nuestra vida […]. Hay muchos así»–, acabará por rechazarlo y ser rechazado –«¿Siguen odiándome y suponiendo que les envidio y les odio?»–, para integrarse de manera militante en el entorno laboral de los trabajadores que viven en el poblado de los suburbios.

¿Se trata, por tanto, de una novela costumbrista –en la que nada se argumenta, todo es muestra, escena, panorama–, aunque escrita en el registro técnico de un brillante y logrado realismo objetivo que utiliza magistralmente el diálogo en cuanto modo de expresión dominante para la configuración de la historia? No parece. Ocurre que para interpretar el sentido pleno de la novela es necesario estimar en toda su relevancia el hecho de que el cura del suburbio, al referirse al personaje de Juan lo hace con una expresión coloquial, pero no por eso menos significativa: «Maldito socialista. Trabaja gratis a cualquiera, menos a su cura».

En la España de 1959, que es cuando se desarrolla la acción, el término «socialista» no es cualquier cosa. De modo semejante, tampoco hay que dejar de prestar atención a la pregunta que Juan, como al pasar, hace a Gregorio, el joven que acaba de incorporarse al grupo –«¿Tienes ideas políticas?»–, ni al momento en que ese «cura obrero» le explicita más claramente su opinión sobre el personaje: «Juan es una excelente persona. Inquieto, con mucha juventud hecha violencia. Cierta forma de violencia no es desdeñable, créame».

Unas pautas que encaminan la novela lejos de los aires costumbristas para entender que la costumbre que está teniendo lugar se llama «lucha de clases», y que sólo desde el enfrentamiento de clase –y no desde la antítesis de estatus– el motivo central de la trama, el aborto, cobra verdadero significado global para presentarse a modo de núcleo simbólico fuerte de lo que la novela está realmente narrando: la dificultad de reproducción de la burguesía en cuanto clase en un momento histórico en que el

régimen franquista se está viendo abocado a salir de la autarquía para dar horizonte a una burguesía que ve refrenada, más que reprimida, su reproducción y siente con inquietud y recelo que el movimiento obrero empieza a recobrar protagonismo. Nuevas amistades, nuevos tiempos, nuevos horizontes.

*La sinrazón*

rosa chacel

(valladolid, 1898 – madrid, 1994)

El protagonista y narrador de esta novela de Rosa Chacel, Santiago Hernández, sentado en el vestíbulo de un hotel, se ve molestado por el vuelo de una mosca que parece haberlo tomado por eje para sus fastidiosas vueltas: «Me sentía preso en sus giros, en su zumbido; su paso me nublaba la vista, me parecía que se interponía entre mi pensamiento y la solución que buscaba. Y seguía hundido en el sillón, enloquecido y exánime, como un ser acorralado». Con gestos de la mano trata de espantarlo sin que la mosca se dé por aludida. Se fija en una lámpara cercana en cuyo vidrio yacen varios insectos y, súbitamente, piensa: «Si esa mosca se metiese ahí y no volviera a salir». La mosca pasa por encima de su cabeza, se mete en la lámpara y muere achicharrada «como si hubiese caído en la sartén y quedó aniquilada». La súbita relación entre el deseo y el hecho lo lleva a pensar: «No puedo decir que yo comprendiese el sentido de aquel hecho; lo justo es decir que vi y sentí que lo había hecho yo». El pensamiento mágico: lo pienso y se hace; pienso, luego hago. Pensar es hacer. Y sí, esta es una novela sobre gente que piensa eso: que las ideas mueven el mundo. El mundo como pensamiento, como voluntad. La realidad considerada semántica. «Novelas de ideas», se dice; de ideas hechas biografía a través de la historia de un personaje que atraviesa su época, su propia vida, con el propósito, soberbio, de hacerse destino, de ser el que ya es.

La novela, la voz de Santiago, moviéndose por territorios donde la memoria se entrecruza con el recuerdo, quiere comprenderse a través del volver a verse, del volver a experimentar la experiencia, entrar en su propia novela para leerse a sí mismo. Esa rememoración, más que lenta, pausada, densa, morosa, llena de

signos narrativos y significaciones, construye un personaje que alcanza la categoría de paradigma en cuanto representante de un perfil de intelectual relevante durante buena parte del siglo xx español y que, todavía hoy, está presente en nuestra vida cultural. Personaje singular ese Santiago Hernández cuyas preocupaciones y referentes se corresponden claramente con quien se mueve en la estela de Ortega y Gasset.

Es, en efecto, una novela de ideas y sobre ideas, sobre aquello que solía llamarse hasta hace poco y de manera rimbombante «los grandes temas de nuestro tiempo», temas todavía presentes en nuestra vida cultural y política, pero que el paso de la posmodernidad ha teñido quizá de un cierto aire a cosa pasada, aunque no por eso, a modo de humus vital, dejan de estar presentes. Ideas sobre Dios, sobre el olvido, sobre el sexo –«ese llamear del eros que llega de la tierra al cielo»–, sobre el cine y su relación con la mentira o sobre la poesía –«A lo mejor todo el poema se reduce a eso: un soterrado impulso genésico que vibra como un despertador en medio de la modorra»–. Y tampoco faltan ideas sobre la novela como género y, a modo de metanovela, sobre la propia novela que se está escribiendo.

Toda una brillante cadena de reflexiones que, por acumulación y por estrategia narrativa, van formando una tela de araña donde el protagonista se va a ver enredado y aprisionado por su continuo pensar. Una angustia narrada desde un tono de serenidad, de aparente equilibrio que, por contraste, produce una tonalidad narrativa donde, paradójicamente, conviven un agitado discurrir y una monotonía que agrada por la falta de aspavientos vitales. La contradicción es aquí poética narrativa y confortable hábitat ideológico. Santiago, ese héroe «que vive para el pensamiento», es el prototipo del intelectual de raíz orteguiana que cree que las ideas mueven la realidad y que, trasunto de Poncio Pilatos, siempre con las manos limpias, encuentra en la duda su verdad, se alimenta de ella y de ella hace negocio, confort y adulterio. Novela de ideas y novela de adulterio. El adulterio en cuanto fracaso, muerte en vida, pero también el adulterio como lugar insoslayable donde el pensamiento se hace acción, hecho, cuerpo.

Una novela ambiciosa y de ambición cumplida. Tragedia de la

voluntad donde el protagonista acaba siendo víctima de la sinrazón, esa fatal consecuencia que la dictadura de la razón suele engendrar. Narrar, rememorar para salvarse de la muerte, saltar por encima de ella, permanecer con el ser que se ha sido.

Son muchos los que piensan que leer vale para eso mismo.

*19 figuras de mi historia civil*

carlos barral

(barcelona, 1928 – ibídem, 1989)

Cómo, es decir, por qué se llega a ser un yo diferente al que las condiciones objetivas parecerían destinarme. Esa es la pregunta que este poemario de Carlos Barral parece querer responder en unos tiempos –España, 1961– en que la literatura española no tenía reparo, reserva ni miedo a dar respuestas.

Historia, por tanto, en primera persona, de cómo desde lo dado se llega a lo inesperado, a lo impredecible.

Historia

estrictamente personal, exilio

del corazón entre la gente, pero

historia que no estaba deshabitada.

Personal y al tiempo colectiva:

Nuestra,

porque esta historia

moral,

y de clase y civil, como la guerra,

por igual os atañe

a buena parte de vosotros.

Una voz poética de cercanías, que se quiere cotidiana, tranquila y, eso sí, algo cómplice –«vibran nuestras ideas»–, que abandona todo énfasis existencialero y todo ornamento efectista para ganar crédito, confianza y verosimilitud. Y es que, más allá de la narrativa, también existe una verosimilitud poética, aunque poco se hable de ella. Sin desgarros de autenticidad, sin redobles, en voz baja, una actitud más propia de la amistad que de militancias clandestinas, viajando ya «adulto por la escena del recuerdo» hacia la infancia y adolescencia, los territorios donde uno se hace y se deshace. Poesía figurativa: «He sido un niño alegre, / un retoño feliz del bienestar».

Figuras de una educación sentimental y política. Del crecer y ver lo que sucede alrededor: «No me gustaron las gentes de mi clase / ni mandar ni ser servido». Biografía de un desencuentro, de un desencontrado, de un desclasamiento moral, hacia abajo: «Eran nuestros amigos. El cariño / que les tenía les hacía reír». Memoria de escenas, turbias algunas, de extraña festividad otras, donde la toma de conciencia es también momento del despertar estético. Un doble movimiento que muestra bien los terrenos por donde caminaría buena parte de aquella resistencia intelectual que por los años sesenta emergía contra la vulgaridad del franquismo: «Toda opresión / es cosa de negocios principales […] las nubes / se apartan / y un sol glorioso invade la avenida».

No hay, exactamente, directamente, ni conciencia de culpa ni conciencia de feliz converso a la causa del mundo del trabajo, aunque una y otra sobrevuelen por el entramado de la escena y no falte la distancia de quien en lo material se sabe alejado de lo precario: «Sabía casi todo de aquella vida simple, de aquel azar diario y primitivo. / Sólo que aquella ciencia era lujosa».

La inteligencia en cuanto distancia. Consciencia de la diferencia entre estar con ellos y ser ellos: «Pero ahora pensaba / en los ojos

que aguardan el salario». Conservar la voz propia sin caer en la falacia de darla o prestarla a modo de limosna literaria. Despertar de las conciencias y del tacto de la hermosura: «Éramos como huéspedes de la libertad, / tal vez demasiado hermosa».

Ejemplo cumplido de la construcción de aquella conciencia civil y literaria sobre la que creció la resistencia cultural contra la oscuridad sucia del franquismo. En aquellos tiempos en los que España empezaba a convertirse en tierra de turistas: «hoteles y terrazas donde estaba / la silla del recuerdo». Recuerdo de un tiempo. Historia civil de las palabras.

*Los enanos*

concha alós

(valencia, 1926 – barcelona, 2011)

Sabemos que en el texto redactado por un eficiente funcionario de la censura se lee: «Por la novela desfilan la vida cotidiana, los afanes, las miserias y las virtudes de unos cuantos seres grises y vulgares. Estampas conocidas en el marco de la penuria económica o de la vida irregular que algunas veces ofrecen los realquileres o las pensiones modestas; cuadros inconexos y reales a los que presta cierta unidad el relato que va vertiendo la pupila María Robles, una desgraciada muchacha». Pero no la prohibieron: al fin y al cabo, era sólo una novela de gentes vulgares. Leída hoy, la narración de Concha Alós resulta ser, sin duda, uno de los testimonios más contundentes de la vida bajo el franquismo. El poder literario de su mirada sobre la realidad pone en evidencia la cruel y dura dictadura, su poder intimidatorio silencioso e implícito, pero a la vez manifiesto y visible. Algo concreto y al tiempo difuso, presente en el acecho y la voz del policía, en las llaves del sereno, en el redoble y desfile del ejército, en el «falta una póliza» del funcionario, en el púlpito y en el confesonario, en el maestro y en el alcalde, en los burdeles y en las alcobas conyugales.

Esa mirada la comparte con muchas otras novelas, pero lo que la hace distinta, su diferencia específica, es una alta capacidad, literaria, para poner de manifiesto acaso la característica más profunda y germinal del franquismo: su fealdad. Su fealdad civil, moral, individual y colectiva.

Escrita a dos voces, el foco narrativo se proyecta sobre la geografía humana que convive en el espacio de una pensión barcelonesa a principios de los años sesenta. Un grupo de gentes de distinto perfil

laboral y social: un albañil, un viajante de comercio, un ama de casa sin casa, una planchadora que no se resigna, un boxeador de nulo éxito, otra ama de casa sin casa que en su juventud fue chica de cabaret, una señora y su marido que todos los domingos «se van los dos limpios y endomingados a buscar casa», una chica soltera que «quiere casarse y ahorra para un piso», otra ama de casa sin casa y viuda, la patrona, la criada de la señora del tercero, la portera. Y María, con su triste historia de amor ilegítimo, que ahora, como segunda voz narrativa, escribe sus desdichas.

Historia de una pequeña colmena en la que no hay sitio ni para el estilismo ni para la paradoja, ni para la ironía ni para la parodia, donde sólo cabe la suciedad, la fealdad, la tristeza, la amargura, la mierda física y mental sin la menor sombra de psicologías de clase media o vida interior. Si acaso, sólo mísera vida anterior en las dolorosas reminiscencias de María, que escribe más a modo de penitencia que de nostalgia: lo que quiso ser, su amor y fuga con un hombre casado, y lo que finalmente fue: el peso de la culpa, el aborto, la soledad como desierto, vacío y prisión. Un juego de voces que no son contraste, sino las dos caras de una misma moneda, la vida fea: «Por la ventana entra una luz sucia como un trapo blanco y mojado que ha rodado mucho por el suelo»; «La colcha era amarilla, sucia, el armario no cerraba bien y la ventana daba a un patio estrecho como un tubo».

Realismo de la fealdad más que realismo social, donde las tomas de conciencia no pasan por alguna elaboración social posible, si bien la conciencia sobre la condición de la mujer no deja de hacerse presente tanto por la especial atención que reciben los personajes femeninos como por su explicitación vivencial: «Lo bueno –dice Sabina, la planchadora, que no se resigna a buscar los “trabajos honestos de miseria”– hubiera sido nacer hombre. Eso sí que hubiera sido una buena cosa. Los hombres, bestias que gritan a la noche su deseo y su furia. Los hombres pregonando sus pecados, paseando a las fulanas. Los hombres puros y lascivos como monos, como fieras».

Es terrible pensar que a estos personajes que se mueven en una dura pobreza material, a ras de ratas y pan duro, en el momento de su aparición alguna crítica paternalista quiso caracterizarlos como

«pobres de espíritu». ¿De verdad alguien puede pensar que se puede tener ese famoso espíritu, rico o pobre, cuando no sabes si vas a tener techo y a poder alimentarte y alimentar a los tuyos?

*Tiempo de silencio*

luis martín-santos

(larache, marruecos, 1924 – vitoria, 1964)

En la historia de la novela en España hay un antes y un después de la publicación, en 1962, de Tiempo de silencio. Para muchos, la narrativa inmediatamente anterior –la del llamado «realismo social» y «realismo crítico» u «objetivo»– ha quedado sentenciada, estética e ideológicamente, bajo el anatema de generación de la berza, que, en el discurso académico dominante, funciona como una especie de leprosería literaria condenada al llanto y al crujir de dientes. Un pecado estético.

La aparición de la novela de Luis Martín-Santos ejercería una influencia manifiesta sobre la narrativa de los años siguientes, cuando una buena parte de los autores que iniciaron su trayectoria bajo el sol del realismo se transfiguraron en convencidos leñadores del árbol caído y en paladines de esa nueva estética donde la representación del yo y de sus vicisitudes morales, ideológicas, civiles y literarias iba a desempeñar un papel principal. Respondían de ese modo, sin duda, a las nuevas circunstancias sociales e históricas del país, configuradas –ya que no determinadas– por el agotamiento del modelo autárquico del franquismo, que llevaba tiempo mostrando la imposibilidad de su reproducción y la necesidad de un cambio que diera salida económica, social y cultural a los hijos de las clases medias, entre otros. Dicho en otro términos: la conveniencia de mirar hacia adelante, hacia Europa, y escapar, en lo posible, del enorme y asfixiante peso del pasado.

De ese peso, cerril, cruel, represor, pobre, aplastado bajo un amordazado y feo lenguaje, trata Tiempo de silencio. De la imposibilidad de quitárselo de encima, de la imposibilidad de

construir un destino –personal y, por extrapolación, colectivo– digno. Lo hace a partir de la subjetividad herida, de la mirada irónica y autoirónica de un yo: Pedro, un joven investigador al que la falta de medios condena a la frustración personal, busca desesperadamente una salida de ese estercolero moral del franquismo lleno de corrupción, represión sexual, arbitrariedad, ignorancia, mediocridad, cobardía y resignación. Un recorrido por la geografía de Madrid que no deja de ser un verdadero viaje a los infiernos.

Y, nada extraño, ese viaje a los infiernos difícilmente podría haberse narrado desde la distancia de la tercera persona o desde la descripción objetiva, con vocación de neutralidad, de un mero y denotativo relato de los hechos. Ante un viaje así parece irrenunciable la representación de una conciencia interactuando con y contra la monstruosidad de aquella realidad material del franquismo; contra su sintaxis, su semántica, sus imaginarios y sus lenguajes. Era preciso avanzar desde un realismo estático a un realismo dialéctico. Y sí, Luis Martín-Santos supo ver esa carencia y la correspondiente –y osada, por novedosa– necesidad de utilizar todos los procedimientos y recursos que los lenguajes (ciencia, psicoanálisis, filosofía), las retóricas (ironía, parodia, monólogo interior) y las literaturas (Baroja, Joyce, Faulkner, Céline) ponían a su alcance.

Resultado: un ejercicio narrativo impecable, que no necesita de ningún anatema contra los realismos del pasado para establecer su mérito, su oportunidad, su significación y su capacidad de influencia en la novelística que seguiría sus pasos.

*La gallina ciega*

max aub

(parís, 1903 – ciudad de méxico, 1972)

En 1969, treinta años después del final de la Guerra Civil, Max Aub, «el más exiliado de todos los españoles», como lo llama Manuel Aznar, visitó España. Estuvo sólo tres meses, desde finales de agosto hasta principios de noviembre. Lo especificamos porque, sin duda, el clima tiene mucho que ver con este libro: el clima moral y político y cultural sobre todo, pero nunca está de más imaginarse la temperatura media de aquel paso del verano al otoño en el que el exilio y el destierro se dieron una pausa. El escritor vino, vio y ni venció ni –pienso– fue vencido. Recorrió las tierras valencianas de su infancia y juventud, las calles del Madrid asediado de la guerra y los suelos catalanes de la cultura y las batallas perdidas. Se reunió con mucha gente: familiares, amigos, viejos amigos, viejos enemigos, colegas de la política y la escritura, unos cuantos críticos literarios, algunos editores y una editora, dos o tres poetas autores de la ya vencida novela social, funcionarios varios –porque quería saber adónde habían ido a parar los libros confiscados de su biblioteca–, un rector de universidad, algún obrero, dos o cuatro excomunistas y una España que iba de «Una, Grande y Nueva» y que a él no le pareció para tanto ni mucho menos.

Un libro que es como la historia de un doble desencuentro: ni Aub se encontró a gusto ni aquella España lo encontró a él. Lo importante es que de aquel largo desencuentro salió la voz indecisa y algo tambaleante de quien se ve obligado a jugar a la gallina ciega, sin duda bastante extraviado, pero con el tacto suficientemente vivo como para palpar silencios, vergüenzas y oportunismos varios. Habrá quien opine que en su ceguera pudo vislumbrar la transición que se nos iba a echar encima, y habrá

quien piense que el rencor no le permitiría ponderar los cambios a mejor que aquel franquismo del subdesarrollo estaba facilitando mediante el turismo y las divisas de los emigrantes. Lo mismo que todo buen libro, La gallina ciega deja el juicio final en manos de los lectores y lectoras. Y puesto que no pretendemos ejercer ni de fiscal ni de abogado defensor, vamos a limitarnos a ofrecer unas pocas pruebas –más circunstanciales que definitivas– sobre aquella tarjeta de visita que bien sirve de espejo.

¿Cómo puedo ponerme a juzgar si estoy mirando –viendo– lo que fue y no puedo ver, más que como superpuesto, lo que es? Tengo que hacer un esfuerzo. Tendré que hacerlo, a cada momento, no olvidarme de la fecha, del tiempo pasado. Matar los recuerdos. No he venido a eso sino a trabajar en lo que fue (uno) y ver, por mi gusto, lo que es (dos). No a relacionarlo. Y es lo que hago en todo momento, sin remedio.

Sí: España con los ojos vendados, los brazos extendidos, buscando inútilmente a sus compañeros o hijos, dando manotazos al aire, perdida.

–Lo que sucede es que aquí estás buscando lo que no hallarás nunca. Ni tú ni nadie.

–¿Qué?

–El tiempo pasado. Tu juventud. Ahora es la nuestra.

Ni estamos –mi generación– en el mapa. Todo es paz. Es curioso cómo eso de los veinticinco –o treinta– años de paz ha hecho mella, o se ha metido en el meollo de los españoles. No se acuerdan de la guerra –ni de la nuestra ni de la mundial–, han olvidado la represión o por lo menos la han aceptado. Ha quedado atrás. Bien. Acepto lo que veo, lo que toco.

La odisea de quien vuelve a casa y sólo reconoce o es reconocido

por su perro. La mirada de un Polifemo que sólo ve por un ojo: el ojo del pasado.

*Reivindicación del conde don Julián*

juan goytisolo

(barcelona, 1931 – marrakech, 2017)

Esta novela es una venganza: la devolución de un daño, de una herida, de una ofensa. Un ojo por ojo, un diente por diente. Es también un acto lingüístico de apostasía, de renuncia pública a una fe, un orden o una institución.

Juan Goytisolo, en una entrevista posterior a su publicación declaraba:

Instalado en Tánger, contemplando la costa española me identifiqué absolutamente con la figura de don Julián. Es decir, destruir toda la tradición nacional-católica en la que se fundaban los obispos que habían bendecido la cruzada de Franco, todo lo que yo había tenido que soportar después de la guerra, la educación nacional-católica que recibí, el haber estado en un colegio de los jesuitas cantando el «Cara al sol» con el brazo en alto durante dos años.

La novela, por cuanto es purificación, supone un envenenamiento o intoxicación previos y la consecuente purga. La novela es sanación. La enfermedad: España. ¿Otra vez el «me duele España» del 98? No, hay una gran diferencia de grado entre el «me duele» y el «me envenena». Se trata de otra cosa, de tomar venganza pública sobre «todo lo que yo había tenido que soportar».

La historia del conde don Julián forma parte de los mitos fundacionales de lo que llamamos «España», entendida –en un

sentido ampliamente discutido y negado– como ente cuyos orígenes y genes nacionales se remontarían, al menos, hasta el reino visigodo, la invasión árabe y la consiguiente, larga, cristiana y heroica Reconquista. Don Julián soporta la afrenta que el rey don Rodrigo comete al ultrajar a su hija y, en venganza, incita y facilita a las tropas árabes de Tarik el asalto y arrasamiento de la Península. En esa identidad se asume el «tú» narrador de la novela.

Instalado en Tánger, al igual que el autor, en su andadura por sus calles, cafés, zocos, mercados, tiendas y bibliotecas, entre la ensoñación, el hachís y el delirio, el nuevo don Julián prepara y asiste al asolamiento de España, de sus tierras, de su cultura, de su literatura, de sus glorias y mitos, y de su lenguaje. Lo hace con rabia y saña, y mediante una escritura que arrasa tanto las formas narrativas como las convenciones, decoros y estructuras de la novela realista ya agonizante. Un juego seductor de asociaciones continuas, rupturas de temas, repeticiones y reminiscencias construyen el friso de una batalla en marcha donde lo que entenderíamos como la España Sagrada encuentra su oportuna blasfemia y anatema.

Ni que decir que la novela no pasó las barreras de la censura y tuvo que ser editada en México en 1970. La cultura hegemónica que encontraba acomodo en las izquierdas la recibió con encomio. Eran tiempos en los que los lectores buscaban sustento en las trastiendas de las librerías. Aquello fue todo un suceso. Un celebrado escándalo. Y no era para menos: denuncia de la España oficial, católica, capitalista y eterna. La reina Isabel masturbándose para posteriormente ser violada por la turba morisma; visita turística a las interioridades del Gran Coño; la sodomía, el pan nuestro de cada día; las esencias más españolas –Castilla, el Siglo de Oro, el 98–, tiradas por los suelos. El lenguaje como revolución al alcance de todos los españoles (una vez que, muerto Franco, se edita la novela en España). Sade y la transgresión son las banderas, en medio de una sintaxis un tanto tremendista.

Cierto es que el elemento transgresor no deja de parecernos, a estas alturas del siglo xxi, una pretensión un tanto infantil e ingenua, cuando lo heterodoxo se ha convertido en heteroclásico, las revoluciones del lenguaje aterrizan en el Premio Cervantes y el

escándalo es una categoría literaria que simplemente ha desaparecido. Impossible épater l'espagnol. No va por ahí lo que hoy, dejando aparte –que ya es dejar– su singularidad literaria, nos ofrece esta novela. Lo transgresor, lo heterodoxo y el escándalo eran, en definitiva, parte de las oprimidas categorías que el franquismo había, a sensu contrario, alimentado, si no creado. Y esa opresión es lo que hoy nos hace ver la lectura del Don Julián: el brutal peso del franquismo, su yugo mental y material, la coerción sexual, el oprobio, el sinvivir del vivir entre el pecado y la penitencia, la suciedad a la que se condenaba la imaginación individual y colectiva. Su fealdad estética, su fealdad lingüística.

*Así se fundó Carnaby Street*

leopoldo maría panero

(madrid, 1948 – las palmas de gran canaria, 2014)

Supongamos que la literatura resulta de la utilización de una capacidad productiva previamente existente en el interior de un marco social que la determina, y que, por consiguiente, el artista, el escritor y el poeta producen formalmente en los adentros de una estructura ya dada. Dicho más claro, aun incurriendo en una tautología: el poeta escribe poesía porque la poesía, en cuanto capacidad productiva, en cuanto medio de producción, es algo que el marco histórico le facilita. La poesía es un medio de producción, de propiedad pública y gratuita, o semigratuita, porque tener acceso a ella requiere educación y, por consiguiente, en las sociedades de libre mercado, capacidad de compra y tiempo que dedicarle para su toma de posesión. En nuestros parámetros culturales, ese medio de producción se habría configurado como tal en la época clásica, si bien ya sabemos que la lírica griega es el resultado de una larga acumulación primitiva de semas o ritos de matriz religiosa, órfica, dionisíaca o semejantes.

El hecho de que nazca en un marco social que la determina –y que, en realidad, es quien posee y dispone de su propiedad– conduce tanto a la cuestión de por qué recae en ese marco social como al análisis de la actividad de los agentes culturales sobre los que en cada momento histórico delega esa función. Así se puede establecer qué textos serían poesía, cuáles no y, de serlo, en qué grado de mérito y calidad. Esta misma hipótesis permitiría entender también por qué la propiedad intelectual retorna al conjunto social una vez que pasa el plazo temporal establecido.

Aceptando estas premisas –más a modo de estrategia para entrar en

el comentario que a la manera de una pretensión de verdad teórica–, parece fácil desprender que aun cuando el poeta no puede zafarse de esa estructura previa, pero también flexible y hasta cierto punto libre, su poesía va a depender en buena parte del tipo de relación que el poeta entable con ese marco social, sea de conformidad, sea de aceptación o de rechazo, rebeldía o negación. Parece evidente que en Así se fundó Carnaby Street, de Leopoldo María Panero, estamos ante un caso de rebeldía, rechazo y negación, hasta lo posible, de ese marco social en tanto en cuanto es dueño de la poesía entendida como medio de producción. Y la mercancía «poesía» contiene, además de lo propio de la mercancía «libro» donde se edita, el plusvalor que le otorga justamente el hecho de ser propiedad pública portadora de la correspondiente carga cualitativa que le confiere ese hecho; en razón de ello, cada lector puede usufructuarla para incrementar así su capital simbólico. De ahí que «disfrutemos» consumiendo poesía, arte.

El rechazo a lo constituido afecta tanto a la estética dominante –¿qué es la belleza?– como a las poéticas o técnicas de producción de esa belleza. En Panero, al saltar por los aires la idea de belleza ligada a conceptos como los de coherencia, proporción, armonía, extrañeza o bondad, se hace presente una estética que –ése sería su rasgo pertinente– no busca la belleza, es decir, se reconvierte en antiestética o estética degradada en la que es imposible, e injusto, tratar de buscar o diferenciar lo bello de lo feo. Técnicamente su poesía juega a presentarse con sonoridades más conceptuales que rítmicas. Es el juego, el contraste, el desapego y las desemejanzas los que dan lugar al efecto poético, a que las palabras suenen a nuevas, a imposibles, a no dichas y –magia de la poesía– a revelación, descubrimiento, iluminación y osadía.

Hallamos en este libro de Panero unas referencias culturales que remiten a cambios en el tejido de los valores sociales, anunciando una sociedad que ya no vive con un ojo en el pasado y parece acercarse a modelos de vida europeos facilitados por un mayor acceso al consumo, los cambios generacionales y unas nuevas formas culturales –el pop, la televisión, el turismo o los viajes al extranjero– que ya no remiten a los estándares de la cultura de la resistencia antifranquista, hasta entonces muy ostensibles y axiomáticos. La posmodernidad ha llegado y durante un tiempo, no

demasiado, la contraestética y la exploración literaria van en busca, encuentran y dan cuenta de esos nuevos tiempos. Luego vendría la normalización o cultura de la Transición para los más, y la lucidez insoportable para el menos: Leopoldo María Panero.

## Recuento[8]

luis goytisolo

(barcelona, 1935)

Tal y como señala su título, esta novela de Luis Goytisolo es un largo arqueo, escrutinio o balance físico, moral, ético, cultural, político y, sobre todo, retórico de la vida española desde finales de la Guerra Civil hasta la década de los sesenta. Su centro es el trayecto biográfico –infancia, juventud y primera madurez– del protagonista, Raúl Ferrer, perteneciente a una familia de la burguesía catalana en declive, y su círculo de amigos, hijos también de esa burguesía más o menos ahormada –el protagonista, desde la perspectiva más materialista, no deja de ser un precario de mesa y casa puesta– a las circunstancias del franquismo. Esta revisión del pasado se realiza desde una singular persona narrativa, próxima en su mirada al protagonista, pero a la vez ajena o desapegada de un modo extraño. Tenemos a un narrador que, como el gato de Schrödinger, es y no es, lo cual provoca un principio de incertidumbre narrativo donde todo está contado desde un fuera que, sin embargo, circula por el adentro del desarrollo de la narración, siendo la presencia de este narrador semiimpersonal uno de los rasgos específicos de la novela.

La secuencia argumental sigue, de manera aparentemente convencional, los escenarios vivenciales del protagonista: la familia, el colegio, la mili, la universidad, sus amores, sus inquietudes políticas, su toma de conciencia, su militancia en el Partido Comunista clandestino, sus viajes a París, su detención, la cárcel, la pérdida progresiva de confianza en la estrategia e ideología del Partido, la decepción y la consiguiente salida de la organización y, punto final, su encuentro con la escritura, que le sirve de redención. Una estructura en apariencia convencional y bastante tópica

incluso, pero que se va a ver alterada con la utilización de tres fuertes instrumentos retóricos: la hiperdescripción, la parodia y la ironía, las cuales hacen que eso que la novela dice, la construcción de su sentido, se eleve a planos superiores a lo que el entramado existencial cuenta.

La abundancia, hasta el exceso, de descripciones de los espacios tangibles –casas, paisajes, barrios de Barcelona, bares, tabernas, burdeles, monumentos– a base de prolongadas tiradas provoca una sensación de opresión que se verá intensificada por las largas disquisiciones sobre las cuatro retóricas políticas de su tiempo: el falangismo, el comunismo, el nacionalismo español y el nacionalismo catalán, a las que cabría sumar otros razonamientos y exposiciones, vía narrador o vía diálogo, acerca del amor, el sexo, el matrimonio, la amistad, la vejez y la muerte. Este exceso formal da lugar a una arquitectura de la opresión, necesaria para la desembocadura y punto final de la novela. La amplitud de las retóricas mencionadas y el copioso tratamiento de la parodia y la ironía posibilitan una multiplicidad de significados y hacen que lo ideológico, sin dejar de serlo, se literaturice, devenga en literatura, pierda así su prosaico carácter de crítica o denuncia y se transmute en recurso estético al servicio de lo que es presentado como verdadero sentido interno de la novela: la redención que supone para el protagonista, después del «adiós a todo eso», el encuentro con el escribir que tendrá lugar durante su encierro en la cárcel:

La sensación de que, por medio de la palabra escrita, no sólo creaba algo autónomo, vivo por sí mismo, sino que en el curso de este proceso de objetivización por la escritura, conseguía al mismo tiempo comprender el mundo a través de sí mismo y conocerse a sí mismo a través del mundo.

Retorna así, vía transfiguración estética, al prototipo de intelectual semántico, que ve la realidad como una cuestión de palabras. Es decir, el escribir entendido en su sentido de fuga, de rechazo, de salvación personal, de sublimación estética. Reconversión del resentimiento en mero contenido de la forma. Salir de la opresión

sucia y torpe de aquellas retóricas fosilizadas, hechas con las palabras manchadas del franquismo, para entrar en el horizonte abierto, autónomo y desconocido de las palabras propias. Para poder creerse y crearse dueño de su novela.

Un realismo irónico que da testimonio de un tiempo de transición, político, social y literario, donde ya se anuncia un nuevo referente: Europa.

*La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*

carmen martín gaite

(salamanca, 1925 – madrid, 2000)

Aunque ya sólo fuere por el ensayo que le da título, este libro reclama un lugar en esta propuesta. En él Carmen Martín Gaite aborda una cuestión que, al socaire de las críticas a la novela social, se volvería «cuestión palpitante»: la necesidad, para el escritor, para la literatura, «de espejo y de interlocución, se sepan o no buscar». Y prosigue la autora de El cuento de nunca acabar: apuntes sobre la narración, el amor y la mentira: «Nunca, aun cuando se reniegue agresivamente de ella, deja de condicionar, como último móvil, nuestros actos y nuestras omisiones».

Para la autora, la facultad de narrar es algo latente en todas las personas y muchas veces encuentra su salida en las conversaciones del día a día. Pero también sucede que ese encuentro con los demás que la conversación supone no siempre es fácil o suficiente para dar rienda suelta a ese deseo de contar. Puede ocurrir entonces, y ocurre, que ese deseo dé lugar a una primera conversación con uno mismo que, según apunta Carmen Martín Gaite, es el origen y raíz de toda narración ulterior.

Existe, pues, un primer estadio de elaboración solitaria donde la búsqueda de interlocutor no se plantea todavía a modo de problema. Es decir, que las historias ya nacen como tales al contárselas uno a sí mismo, antes de que se presente la necesidad, que viene luego, de contárselas a otro.

En la narración oral la búsqueda del interlocutor es ineludible, constituyente: «Si el interlocutor adecuado no aparece en el momento adecuado, la narración hablada no se da». Ésta requiere, por tanto, una doble adecuación: la del interlocutor y la del

momento, sin la cual se abre la posibilidad de una narración oral fallida por inapropiada. Para la narración escrita no parece existir esa doble limitación y el narrador literario puede «inventar ese interlocutor que no ha aparecido, y, de hecho, es el prodigio más serio que lleva a cabo cuando se pone a escribir: inventar con las palabras que dice, y del mismo golpe, los oídos que tendrían que oírlas». La narración es aquí ese espacio donde la voz y el oído nacen en un mismo acto, de manera simultánea, aunque a través de un posterior acto de copia o impresión la palabra escrita puede saltar por encima del espacio y el tiempo en que ese nacimiento tiene lugar.

El centro del ensayo es la figura de ese interlocutor, entendido sobre todo en su sentido de presencia exterior pero simultánea al acto de escritura: «en ese momento de romper a escribir que por mucho que se haya desatendido es el que cuenta».

«Cuando vivimos –escribe– las cosas nos pasan; pero cuando contamos, las hacemos pasar; y es precisamente en ese llevar las riendas el propio sujeto donde radica la esencia de toda narración, su atractivo y también su naturaleza heterogénea de los acontecimientos o emociones a los que alude.» «La elocuencia –escribe citando al padre Sarmiento– no está en el que habla, sino en el que oye», y de ahí deduce la necesidad, para quien rompe a escribir, de encontrar al interlocutor adecuado, de buscarlo como autoexigencia, porque la estatura del interlocutor interviene en la altura del texto. Vale la pena detenerse en ese uso del verbo «romper», pues encierra todo un entendimiento de la literatura.

La autora, que sabe concentrar al servicio del ensayo la atención del lector con buenos recursos narrativos, trae entonces a cuento la historia de Arquímedes y su grito «¡Eureka!». En cuanto el viejo sabio encontró la solución al problema planteado, detuvo al primer siciliano que pasaba por allí y le dijo: «Párate un momento y escucha», comenzando ahí la función social del descubrimiento: «Pero éste nunca habría tenido lugar sin el afán placentero de la búsqueda». Estamos ante la oportunidad de una historia que, al ejemplificar a un mismo tiempo tanto la necesidad de dejar que el pensamiento fluya libre y plácidamente como la conveniencia, el provecho y beneficio de encontrar al interlocutor, va mucho más

allá de lo anecdótico.

Hay en el ensayo una reflexión gozosa sobre el placer de narrar –«sobre la alegría de la razón que ha encontrado en soledad la expresión que buscaba»–, que plantea con claridad y clarividencia las complejas relaciones entre las razones y los motivos personales del escribir y la función social que la escritura desempeña, y esa reflexión resulta extremadamente válida para cualquier consideración sobre el ser y el valor de la literatura. No falta tampoco una sugerente consideración, alejada de cualquier idealización abstracta del oficio de escribir, sobre el escoger como «el germen esencial común a toda invención literaria» y su relación con las artes del narrar, con el referir esto y abandonar aquello, con el situar esto aquí y luego, detrás, lo otro, creando orden, ritmo, secuencia. La escritura es así tarea, dedicación y trabajo.

Pero, más allá de lo que estas aportaciones representan, es al introducir la figura, implícita pero constituyente, del interlocutor en el propio acto de escribir, imposibilitando cualquier interpretación de la escritura en concepto de mero ensimismamiento, cuando el ensayo alcanza una dimensión más pertinente y particular tanto en los niveles teóricos como en los ideológicos. Frente a las interpretaciones que vuelcan en el yo autosuficiente el «misterio» de la escritura literaria, Carmen Martín Gaite, al plantear que en el yo que escribe está también el otro en calidad de interlocutor, de presencia real, se aleja de los solipsismos y coloca la literatura en un espacio abierto que es lugar de encuentro. Aclarando que «la empresa del yo», al menos en el sector Literatura, requiere la presencia, aunque sea en cuanto invitado, de un socio.

Entre las otras «búsquedas» que completan el libro y sin menoscabo de ninguna, las tres penúltimas –«La influencia de la publicidad de las mujeres», «Las mujeres liberadas» y «De Madame Bovary a Marilyn Monroe»– ponen su foco en lo que hoy conocemos por emancipación de la mujer: recuérdese que su redacción es del año 1965. En ellas reflexiona que su «papel de comparsa a lo largo de la sociedad patriarcal» ha originado o fomentado la disposición femenina para recibir de otro unas normas por las que regirse, y que la publicidad aprovecharía para construir e imponer toda una gama de espejos y deseos fraudulentos. La autora vislumbra que

tanta patraña puede estar «acelerando una deseable rebelión», ya que «a nadie que desee destacar, a nadie que busque la verdad (más o menos torpemente, con mayor o menor grado de inquietud y ahínco), romper con los lazos de mansedumbre tradicionalmente inherentes a una condición satélite, que cada día es más agobiante e inaceptable, puede satisfacer esa "personalidad" que le encasquetan a modo de camisa de fuerza».

A modo de coda narrativa, el relato final, «Tarde de tedio», sobre el acomodamiento a la nada de una mujer casada, le concede al libro un aire de fábula que se agradece.

*La verdad sobre el caso Savolta*

eduardo mendoza

(barcelona, 1943)

Esta novela es una ironía: no una novela llena de ironía sino la ironía hecha novela. La ironía es aquella figura retórica que, aparentando dar una cosa, ofrece otra; que, aparentando hablar de aquello, habla de esto; que, aparentando hablar de tragedia, escribe comedia. La ironía es el procedimiento que los débiles utilizan para decir lo que quieren decir contra los fuertes sin que éstos se den cuenta de lo que se dice contra ellos. No es el caso. La que despliega Eduardo Mendoza en La verdad sobre el caso Savolta es ya una ironía posmoderna, recurso que utiliza a modo de guiño de complicidad, de exhibición de ingenio y talento, de espectáculo narrativo en este caso.

Aun así, al publicarse en 1975, muchos tomaron La verdad sobre el caso Savolta por una novela subrepticiamente política cuando, en verdad, su impulso y su sustancia residen en la suma habilidad con que en ella se lleva a cabo la disolución de la política y de lo político mediante su cegadora inmersión en las aguas de la literatura.

En medio de unos tiempos literarios en los que la novela española estaba siendo sacudida por los revuelos de la exitosa recepción del boom latinoamericano, el libro de Mendoza es recibido de manera unánime como si fuera un peso que la literatura española se quita de encima: al fin una novela entretenida pero inteligente, osada por su estructura pero de lectura asequible, con densidad en el tema y agilidad en la trama.

Aparte del éxito de público, hizo también feliz a la crítica. A la crítica de batalla, porque hablando de ella podía citar a un Vargas

Llosa con humor o a un Pío Baroja pasado por Faulkner; y a la académica o filológica, en manos por entonces de estructuralistas con zapatos nuevos, quienes gozaban de poder al fin echar mano de todos los nuevos repertorios teóricos para hablar del caos y los saltos temporales, la superposición y los solapamientos de historias, del perspectivismo, las visiones múltiples y la diversidad de lenguajes, del montaje eisensteiniano y las técnicas suspensivas. Todo un coro de reseñistas alabando el impresionismo barojiano en las escenas y el cincel esperpéntico de Valle en los retratos; el revoltijo de géneros y subgéneros, desde la novela policíaca a la novela rosa pasando por la novela social y la novela epistolar, y pudiendo además apuntar su buen ojo crítico para resaltar los ligeros y apreciados toques de erotismo, amor y pasión: «Era suave, frágil, egoísta y desconcertante. No sé cómo lo hice, qué me impulso a cometer aquella locura». Y lo cierto es que tenían razón. Todo eso y mucho más convive de manera feliz y armoniosa en la novela. De intriga en intriga, de suspense en suspense y leo porque me toca.

Novela de anarquistas –«hombres que aguardaban agazapados, estallaban en furia y eran ejecutados al amanecer»– y empresarios requetecorruptos y malvados; novela de buenos y malos y regulares, de burgueses, obreros y lumpemproletarios. Una Barcelona donde el desclasamiento hacia arriba coincide con los grandes apellidos de toda la vida, del comercio y de la industria textil. Con personajes de la historia real, como Cambó, Andreu Nin, Santiago Salvador. Un rompecabezas que el lector soluciona sin grandes agobios. Una comedia ligera que aprovecha el vestuario de la tragedia social. Un melodrama con bastante astracán y abundancia de clichés. Una novela entretenida, pero de un entretenimiento que no insulta a la inteligencia del cliente.

Andaba la novela española debatiéndose entre los restos de la literatura social, el abrupto experimentalismo y las altas exigencias de Benet, los Goytisolo y compañía, cuando la novela de Mendoza irrumpe y cambia tendencias y expectativas. Una clase de novela que gana la lucha de clases… literarias. La Nueva Narrativa española que se asoma, y la crítica y el mercado que están de enhorabuena y se ponen a sus pies. Si no la han leído, no se la pierdan.

*Días de llamas*

juan iturralde

(salamanca, 1917 – madrid, 1999)

Esta novela de Juan Iturralde extrae su título de la cita con la que se abre: «Las revoluciones, como los volcanes, tienen sus días de llamas y sus años de humo». Este enunciado funciona a la manera de una declaración de intenciones porque aclara la actitud narrativa frente al conflicto: revolución y no contienda fratricida o guerra civil cainita. Revolución, guerra revolucionaria. La cita incorpora y propone además el contexto de su lectura: años de humo, un espacio en el que la guerra revolucionaria actúa como un rescoldo todavía humeante. La revolución en cuanto volcán vivo, en estado letárgico o de aparente reposo, pero con esa señal de humo que avisa sobre su potencia y presencia. No un volcán muerto, apagado o superado, utilizando el término que tanto éxito tuvo durante nuestra Transición. La transición civil española.

Ésta es una novela importante y necesaria. Importante porque parece absurdo negar que la Guerra Civil es el acontecimiento histórico español más relevante del pasado siglo, pues, no en vano, en ella se expresan las tensiones, las presiones, las grietas, los deseos colectivos y los horizontes que configuran la comunidad política que tradicionalmente reconocemos por España. Necesaria porque es imprescindible que recordemos quiénes somos: cuáles han sido y son nuestros actos más significativos, sus causas y sus consecuencias.

En la narración hegemónica de la España de hoy, la visión dominante contempla la guerra como enfrentamiento cainita, batalla de hermanos contra hermanos, mientras que lo que esta novela propone es la guerra en cuanto guerra civil –lucha en el

interior de la burguesía por la gestión y distribución de las plusvalías– y en cuanto guerra revolucionaria –lucha de clases y enfrentamiento entre los productores de las plusvalías y los detentadores y gozadores de ellas–. De ahí que su oportunidad siga siendo urgente e incómoda.

A pesar de estar contada en primera persona, Días de llamas supera el riesgo narrativo de convertirse en una mera historia individual de corte más o menos psicológico al otorgar un papel relevante al entorno familiar del protagonista. La familia es una célula social, es un ente propio, con sus propios fines, valores e intereses que van a verse agitados por la guerra. En la guerra civil y revolucionaria convivían dos tensiones. Por un lado, la tensión civil: el enfrentamiento en el interior del grupo social que, de modo desigual, se reparte la propiedad de los medios de producción. Por otro, la tensión revolucionaria: el enfrentamiento entre los mundos del capital y el trabajo. Esta doble tensión que atraviesa la contienda está captada narrativamente a través de la construcción de los diversos espacios sobre los que actúa la doble presión: la familia, la profesión, la vida privada, los afectos, la vida colectiva en el Madrid asediado. Esto da lugar a un entramado narrativo donde se entrelazan diversos ejes argumentales: la trama familiar, la trama profesional, la trama revolucionaria y la trama amorosa. Este entramado, complejo y escrito con enorme inteligencia narrativa, da cuenta del conflicto personal de un protagonista que ve escindida su vida entre lealtades diversas, ideales contradictorios y miedos muy razonables.

Siendo una novela de la Guerra Civil, Días de llamas aporta un notable rasgo diferencial: el papel central que concede a la clase media encarnada en ese protagonista de profesión liberal, con familia de perfil conservador, republicano reformista con una conciencia moral equilibrada, con un sentido de la justicia que descansa en el respeto a la ley como elemento fundamental del orden social y que, al mismo tiempo, es capaz de descubrir y aceptar que, por el hecho de pertenecer a tal grupo social, la historia lo está desbordando: «Soy de la clase que tendrán que extirpar, de los que hacen de cualquier nimiedad una tragedia y se permiten el lujo de una sensibilidad desvergonzada, precisamente porque se cree sensibilidad». Y en ese rasgo reside el carácter

trágico –un destino que se impone más allá de la voluntad personal– que la convierte en una novela memorable. Y revolucionaria.

*Largo noviembre de Madrid*

juan eduardo zúñiga

(madrid, 1919 – ibídem, 2020)

Calificar de obra maestra un determinado libro –ya sea de relatos, novela o del género que sea– es hoy moneda demasiado frecuente. Habría que volver a su uso en obras menos artísticas –maestro albañil, por ejemplo– para poder recuperar su recto sentido. Maestría como ejemplo y modelo, encarnación del buen hacer, del ladrillo a ladrillo, de los muros de carga, paredes, alicatados, suelos, techos y espacios. Ese conocimiento que, al levantar una casa, sabe cómo proyectar, repartir y compartir los volúmenes, la luz, el aire. Hacer una casa habitable, inteligente, que acoge y nos cuida. La ley de la gravedad, el nivel y la plomada.

Con diecisiete piezas, Juan Eduardo Zúñiga ha levantado una obra maestra, un friso literario que debe ocupar –y afortunadamente ocupa– un lugar de relieve en aquella zona, amplia, y diría bien amueblada, de nuestra literatura cuyo centro es el episodio más determinante de nuestro pasado, de nuestro presente y, sospecho, de nuestro futuro: la Guerra Civil.

La acción narrativa transcurre en el Madrid de 1938, cuando la capital, asediada, se erige en símbolo de esa guerra que traspasa a lo largo y a lo ancho su geografía, desde Tetuán a los Carabancheles, desde el parque del Oeste al cementerio civil, y que va dejando en su trayectoria una turbia atmósfera psicológica y una extrema tensión física que constituyen los materiales sobre los que se levanta esta serie de relatos.

Pero Zúñiga no nos ofrece unas simples descripciones de los horrores de la guerra. Aun cuando deje constancia de sus acompañamientos físicos –bombardeos, trincheras, alarmas,

movilizaciones–, el narrador consigue trasladar esa presencia bélica y política a la vida cotidiana, relatándonos la erosión y los deterioros que la situación del frente hace emerger en unos sitiados que reaccionan e interiorizan la opresión del entorno según sus propias inseguridades, sus ocultos deseos y sus intereses velados o manifiestos.

El autor aprovecha la acepción más noble de la metáfora bélica –«la cabalgata ennegrecida que fueron los años que duró la guerra»– para mostrarnos un inventario de espectros –«la guerra hacía que todos pareciesen fantasmas»–, pero, y en esto descansa su mayor hallazgo, logrando un perfecto ensamblaje entre lo palpable y lo impalpable merced a una prosa y un ritmo narrativo extremadamente dotados para encerrar y desvelar los múltiples pliegues en los que lo fantasmagórico se anuda a lo material. Además, en todos los relatos desliza una tensión erótica –implícita en unos y manifiesta en otros–, traduce con sutileza lo ambiguo en claridad y nos muestra, parafraseando a Paul Valéry, las varias formas que la realidad adopta cuando sobre ella presiona lo imposible o lo impalpable.

Si hubiésemos de dar cuenta detallada de cada relato, no sabríamos cuál preferir, ni qué personaje destacar, ni qué pasaje tomar como ejemplo del buen quehacer literario porque, en realidad, el verdadero eje de la narración es la atmósfera del Madrid en guerra: «ciudad para unos matadero y para otros fortaleza defendida palmo a palmo, guarnecida de desesperación». Atmósfera y espacio que se condensan según avanza cada relato para, en el último y magistral «Las lealtades», cristalizar en la referencia única que late en la antiepopeya de todas y cada una de las piezas de este volumen: la impredecible conducta humana.

«De Madrid», reza en el título, y ya en la elección de esa preposición que se inclina hacia el posesivo y rompe con la más esperable, «en Madrid», avisa de la muy singular mirada presente en un texto que, más allá de la geografía, se adentra en la geología rota de un espacio que fue e hizo historia –«Capital de la gloria»–, fue deseo –«No pasarán»– y será duelo –Morir en Madrid–. Y no vale el tópico de que la ciudad es protagonista de estos diecisiete relatos. No: Madrid es el verdadero actor y autor. Un canto in memoriam de

lo que una vez este país quiso defender. Magisterio de quien sabe manejar, en la paleta, el tiempo y la plomada.

*De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*

blanca andreu

(la coruña, 1959)

De pronto la lengua se hizo joven: boca, oleaje, rodilla, vaivén, himnos, caballo esbelto. Versos de quebrado vuelo, referencias culturales que brillan igual que tatuajes en medio de la noche ebria. Rubén Darío atravesado por la ironía. Una renuncia a los ángeles de Rilke llena de miradas del propio poeta de Praga; dos o tres islas de Kavafis flotando en medio de los labios impacientes de la noche; el sonido inaudito de una elegía alegre y celebrante.

Este libro de poemas de Blanca Andreu llama a las puertas de la historia el mismo año en que Tejero quiso romper el techo de las Cortes, y la ciudadanía, que había asistido a la muerte biológica, salió en profunda y autosatisfecha manifestación subvencionada por el Estado de Democracia con que la monarquía estaba bendiciéndose. Una irrupción en medio de un baile de máscaras donde pronto imperaría el «reservado el derecho de admisión». Todavía los novísimos vivían de las rentas y Leopoldo María Panero había decidido volverse loco para aguantar el alud de normalización europea que le estaba cayendo encima.

Fue la ruptura que no fue.

Como un planto lleno de gozoso dolor agudo: «Dame mis manos degolladas por el antiguo oficio de la infancia», «Muerte para las jóvenes lascivas que como yo no sueñan».

Suele decirse que en un buen libro de poemas basta con que haya dos o tres muy buenos y sólo uno o dos malos. Aquí, malo no hay ninguno. Todos dicen, todos significan, todos representaron la sed de aquel tiempo –la democracia ha venido y todos saben cómo ha

sido– en el que España se iba haciendo europea y estaba encantada de haberse conocido. Aprendiendo a mirarse en el espejo del Mercado Común y de la OTAN de entrada ya veremos. Ninguno malo y muchos excelentes, bien templados, afilados, que al leerlos hoy nos hablan en un castellano que baila inolvidable. La lengua como luz y «la prohibición de envejecer».

Hundiré mis manos aquí, en este mar que ya no existe,

hundiré las hojas ávidas y el verso vertical que nació

espada,

la tinta de helecho virgen, las sílabas furtivas que iban

diciendo: sálvame,

y el amor como un vino escrito.

Hundiré mis dedos, las llamas vivas y los pólipos que

enmudecen en mis dedos,

las flores graves que coronan a los reptiles que amo,

el liquen del sueño que maduran las serpientes más

favorables,

el corazón pintado de blanco, hasta morir,

la garganta del día y sus branquias de oro.

Hundiré mis manos en noche que no existe sobre un mar

que no existe,

mi garganta entre anzuelos de la flora marítima,

en agua ebria y en buques como pájaros, en aquello que no

será posible,

en todo lo que se alza cuando la noche se alza.

«La poesía es indispensable, pero me gustaría saber para qué», escribió Jean Cocteau. Para respirar, podría ser la respuesta. Para respirar en medio de tanta contaminación semántica.

*Los santos inocentes*

miguel delibes

(valladolid, 1920 – ibídem, 2010)

Ésta es la historia de una venganza:

fue claramente perceptible, el áspero estertor que le siguió, como un prolongado ronquido y, casi inmediatamente, el señorito Iván sacó la lengua, una lengua larga gruesa y cárdena, pero el Azarías ni le miraba, tan sólo sostenía la cuerda, cuyo cabo amarró ahora al camal en que se sentaba y se frotó una mano contra otra y sus labios esbozaron una bobalicona sonrisa, pero todavía el señorito Iván, o las piernas del señorito Iván, experimentaron unas convulsiones extrañas, unos espasmos electrizados, como si arrancaran a bailar por su cuenta y su cuerpo penduleó un rato en el vacío hasta que, al cabo, quedó inmóvil, la barbilla en lo alto del techo, los ojos desorbitados, los brazos desmayados a lo largo del cuerpo.

He transcrito esta amplia cita porque creo[9] que en ese largo, grueso y cárdeno párrafo que ocupa el final de esta novela de Miguel Delibes reside la clave de su interpretación global: no es sólo Azarías –el inocente campesino al que le han arrebatado el único afecto real del que ha disfrutado en su pobre y desposeída vida– el que está tirando de esa soga. Basta con leer el esmero, el detalle y el regusto con que la lenta y prolongada agonía del señorito se nos muestra para caer en la cuenta de que es el narrador quien se está tomando la venganza. Y a través de él, en quien Delibes ha delegado la voz narrativa e histórica –habría que atreverse a decir–,

el expoliado campo español toma la palabra y la venganza. La palabra es revancha. El contenido de la forma.

Hasta esos momentos finales el narrador actúa en calidad de testigo de la defensa declarando en ese juicio posfinal al que –vale imaginarnos– se habría sometido al inocente Azarías. Como inocente lo presenta y como testigo fiable se construye. En su narrar atestigua su conocimiento de la condición del hombre y de la naturaleza: llama a los árboles por su nombre –alcornoque, encina, madroño, piorno–; a las aves por su nombre –búho, grulla, cárabo, tórtola, grajeta, perdiz–; a la esclavitud y a la opresión por sus nombres –«Paco, desengáñate, que has de esforzarte aunque te duela»; «Todos tenemos que acatar una jerarquía, unos debajo y otros arriba, es ley de vida ¿no?»–. Se erige así en el vengador, ya no de la opresión concreta que aquel señorito terrateniente, buen colega del franquismo, y sus ministeriales capataces ejercen con la misma naturalidad con la que la señora marquesa percibe los malos olores (en simetría de clase con el privilegiado olfato del desgraciado y envilecido Paco en su desempeño de sabueso), sino de toda una historia de feudales humillaciones que llegan casi hasta ahora mismo.

El campo en cuanto violencia que se siembra, cosecha, recoge y disfruta en clave de explotación y menosprecio. Una historia en donde los terratenientes han sido los palabratenientes y donde el campesinado ha sido despojado de cualquier voz que no fuese servil o apocada. El campo como desigual lucha semántica entre el poder y el silencio de los humillados. El narrador, siempre atento a recoger los lenguajes de esa violencia, repara en el odio taciturno con el que Quirce, el hijo del maltrecho sabueso, apunta –«hosco, reconcentrado, hermético, que más parecía mudo»– sus rencores. Hay en la novela una acertada y viva utilización del silencio en su condición de espera, de réplica a la impune verborrea señoritinga, que contribuye a la construcción narrativa de ese final en donde una real catarsis colectiva encuentra su salida.

Mientras, Azarías, arriba, mascaba salivilla y reía bobamente al cielo, a la nada, milana bonita, milana bonita, repetía mecánicamente, y, en ese instante, un apretado bando de zuritas

batió el aire rasando la copa de la encina en que se ocultaba.

Liberándose.

*Un día volveré*

juan marsé

(barcelona, 1933 – ibídem, 2020)

¿Cuándo acabó la Guerra Civil? No faltará quien diga que todavía no se puede dar por terminada. Los transicionados, que seguramente son mayoría, dirán que con la aprobación de la Constitución. Otros seguirán especulando que si el día que murió Franco, el día que entramos en el Mercado Común o el día que ETA dejó las armas.

Entre la crítica dominante es frecuente escuchar, con tono de quien va de inteligente por la vida y la literatura, aquello de que las novelas están para proponer preguntas y no para dar respuestas. Y al oír esto, a veces uno se pregunta si con lo que valen los libros no estaría de más que también se atrevieran a dar algunas respuestas. Un día volveré, de Juan Marsé, creo[10] que es una de las novelas que sí se atreven a dar, a su modo narrativo, contestación a la pregunta planteada.

Su protagonista, Jan Julivert, antiguo miembro de una organización anarquista, detenido en los años de la posguerra por su participación en un atraco militante, sale de la cárcel y vuelve a su barrio en Barcelona. Su sobrino, un adolescente cuya madre ejerce la prostitución, espera la llegada del justiciero que dé respuesta a sus humillaciones y sometimientos. Espera que su tío tome venganza y ajuste cuentas con quienes, con violencia, opresión, terror y desafueros de todo tipo, se han beneficiado de su posición y privilegios como vencedores. En realidad, todos sus vecinos, gentes humildes y amilanadas entre la resignación y ajados deseos de revancha, esperan que alguien o algo los saque de la derrota. No en vano el protagonista posee los atributos de una leyenda libertaria de

contestación, bravura y rebeldía.

Mientras esa espera transcurre, la novela va narrando, a modo de telón de fondo moral y social, las pequeñas historias cotidianas: el policía jubilado que sigue aprovechándose de su condición de vencedor; el viejo pintor de cartelones de cine que recuerda el pasado de Julivert; las esperanzas de redención que el sobrino ha depositado en él; la dura existencia de la prostituta que trata de sacarlos adelante; el pequeño bar y el entrar y salir del vecindario; el loco que vive fuera de la derrota. Todo ese mundo de la Barcelona de los barrios humildes que Marsé ha retratado con atención y empatía social, pero evitando ternuras excesivas o «sentimentalismos de izquierdas». Un estilo marca de la casa en donde la narración apenas necesita entrar en reflexiones ni metafísicas para contar lo que quiere.

Según pasa el tiempo, la conducta de Jan Julivert alimenta y erosiona esas expectativas, y ese juego de contrarios es sin duda uno de los vectores narrativos que hace avanzar la trama y mantiene la intriga. Entre la espera y la decepción viaja la lectura de la novela:

a veces bajaba a charlar un rato con el viejo Suau en la puerta del taller, y entonces sí, entonces uno podía imaginar el contenido furor de esa espera y su móvil secreto […]. La expectación que su regreso había despertado entre el vecindario empezó a decaer. Tal vez ya no tenía edad ni arrestos para nada, tal vez todo le importaba tres puñetas. […] Merecía la pena verle esperar, porque en esa clase de hombres la espera se convierte en un ritual de determinación.

Y, mientras tanto, las heridas de la dura posguerra parecen estar al acecho de ese destino de venganza, acaso fatal e inevitable, la opaca y un tanto misteriosa conducta del «pistolero» lleva la novela hacia otro escenario social –la alta burguesía catalana– que, sin aplanar la tensión narrativa –la espera–, se abre hacia otro espacio narrativo cercano a la novela negra: amenazas, violencia, mundo lumpen, secretos, corrupción, conspiraciones. Julivert ha buscado trabajo de guardián en la mansión de un antiguo juez militar de conocida y

cruel trayectoria en los tribunales de la posguerra, y desde ese empleo despliega lo que en principio parecería ser una trama subsidiaria, pero que, a la larga, acabará resultando la clave inesperada del decepcionante comportamiento del vengador. Como espera decepcionada define Mounin el estilo literario.

Al inicio de la cuarta parte aparece una cita de Flaubert que resume la tonalidad ideológica en que se mueve la novela: «Todas las banderas han sido tan bañadas de sangre y de mierda que ya es hora de acabar con ellas». La trama, los personajes, la acción narrativa, el aventis, la memoria y la reminiscencia, los deseos, la intriga, las expectativas defraudadas y un paisaje literario y político al fondo –la posguerra civil española– son los materiales con que la novela da cuenta del final de una época, del acabamiento de una espera, del agotamiento de una tensión, del final de un tiempo. Y éste es el verdadero ajuste de cuentas del protagonista. ¿La sangre derramada –«Recibió una ráfaga en el pecho y otra en la cabeza y en los hombros, cuando ya caía de bruces en el barro»– es la redención y el perdón de las deudas? O el «Aquí no paga ni Dios. Y si hay facturas las pasarán a cobrar los de siempre y pagarán los de siempre». ¿El sacrificio final de Jan Julivert es un gesto de reconciliación, el final de la Guerra Civil?

*Herrumbrosas lanzas*

juan benet

(madrid, 1927 – ibídem, 1993)

Ésta es una novela inconclusa. En vida de Juan Benet, entre 1983 y 1986, se publicaron los tres primeros volúmenes que contienen los doce primeros libros en que fue dividiendo las tres partes de la obra. Fallecido en 1991, el autor de Volverás a Región dejó un texto, sin revisar –a falta de los libros xiii y xiv–, de lo que sería el libro xv, además de unos fragmentos correspondientes al futuro libro xvi. La edición definitiva se publicaría en 1999. No sabemos hasta qué punto el autor tenía intención de retomar y finalizar aquel proyecto narrativo que, según él mismo cuenta, es fruto de «una renuncia y un aprovechamiento», pues, habiendo concebido en algún momento el propósito de escribir una historia exclusivamente militar de la Guerra Civil, acabaría derivando hacia la idea de «una larga narración que describiera toda la guerra reducida a un sector aislado y, por supuesto, imaginario. Ese sector sería el de Región, y para documentarme sobre éste sólo tenía que leer a un autor –yo mismo– que, con anterioridad, había abordado el asunto».

En lo que respecta a las obras inacabadas, se ha cavilado mucho acerca de si ese destino es mera consecuencia del azar o si bien responde a causas internas relacionadas con la propia naturaleza de la obra. Y en vista de que a veces, a partir de una elucubración, se encuentra una interpretación válida o que al menos ilumina alguna zona oscura del objeto de reflexión, y atendiendo a algunas características o señales que en la propia novelan se detectan –«Y aquel destino quería que la guerra se prolongara, aunque fuera innecesaria; que se prolongara incluso más allá de sí misma»–, parece oportuno inclinarse por la segunda interpretación y aceptar la hipótesis de que, desde su propia lógica y coherencia narrativa,

Herrumbrosas lanzas exigía precisamente esa inconclusión: «Ya nunca tendrían paz, ni siquiera consigo mismos, eso era lo que quería decir Guerra Civil».

El argumento aborda la campaña militar que la gobernanza republicana de Región pone en marcha, ante el asedio de Madrid por el ejército rebelde en la primavera de 1938, a fin de obligar a los llamados «nacionales» a dividirse y debilitar así sus intentos de ofensiva. Los primeros libros se centran en los preparativos de esa campaña para luego, y tras un retroceso temporal que da cuenta de las vicisitudes en Región anteriores a la guerra, tratar sobre los primeros y exitosos avances, el posterior estancamiento y el desastroso repliegue final que habría de suponer la muerte o la desaparición de todos los protagonistas, entre los que se encuentran algunos personajes ya presentes en otras novelas del autor.

El papel paradigmático que la narrativa de Juan Benet desempeñó en nuestro panorama literario ha sido destacado en toda la historiografía al uso. No parece muy aventurado afirmar que, siguiendo el camino abierto por Martín-Santos –aunque con andares bien distintos–, Juan Benet cumplió el rol de enterrador del realismo. El predominio de un discurso reflexivo, el papel de la incertidumbre en cuanto motor de la lectura, el rapto de las relaciones causales, una sintaxis laberíntica, el rechazo de la connotación lírica, la demorada y persistente distancia desde la que el narrador monopoliza las posibles interpretaciones –actuando como aduana privilegiada entre el autor y el texto, marcando el tono–, la sustitución de la secuencia causa-efecto por la libre asociación de episodios, así como el repudio de perfiles realistas en los que lector tuviera la tentación de acomodarse, son rasgos de la escritura benetiana que introducen en nuestra literatura una pretensión de estilo –el llamado «estilo alto»– que poco o nada debe a la tradición, huye de ella (Galdós se erige en representación de nuestros males literarios) y asume, desde la innovación, modelos que remiten a la literatura anglosajona (Faulkner).

Y a la impertinencia de su estilo, que supuso un cambio de rumbo en la narrativa española, es menester sumar la impertinencia y relevancia –acaso de mayor calado– que su entendimiento de la Guerra Civil infiltra en la doxa histórica dominante, aquella que

entiende que la guerra es un enfrentamiento entre, por un lado, las fuerzas que defienden la Republica como espacio político para el desarrollo de las libertades ciudadanas y como proyecto y horizonte de progreso social y cultural, y, por el otro, aquellas otras fuerzas, conservadoras, reaccionarias, tradicionalistas y autoritarias, que pretenden frenar los avances sociales que la República está llevando a cabo, a saber: la ley de divorcio, el voto de la mujer, la separación del Estado y la Iglesia, la reforma agraria… Herrumbrosas lanzas viene a modificar esa lectura al interponer una visión más cainita que ideológica del conflicto: la guerra civil y revolucionaria es sólo civil, es decir, odio fratricida, lucha irracional, leyenda tribal, mera suma de guerras individuales, caínes contra caínes. Una visión que despolitiza la guerra civil transformándola en un campo de batalla para pulsiones e instintos ahistóricos o ancestrales. La guerra es aquí fatalidad y maldición, es historia de rencores, miedos y venganzas locales y personales, es el resultado de atávicos odios autodestructivos, de fuerzas incontrolables: «como si en el seno de esa masa de piedra un fuego negro se hubiera de nuevo encendido para recibir un catastrófico nacimiento». Se produce así una metamorfosis radical del imaginario colectivo sobre la Guerra Civil que, saltando de la categoría de la política, se transformaría en escenario mítico, en guerra de Troya donde –al modo de la Guerra de Secesión norteamericana– la derrota del proyecto republicano quedaría asimilada a la de los derrotados esclavistas sureños. (Por cierto, ¿por qué será que los derrotados dan mejor en las novelas?)

La Guerra Civil se presenta aquí en cuanto hija del destino y el azar, como mito y tragedia donde todos serían culpables y, por consiguiente, todos serían inocentes. Odio fraternal entre dos hermanos, Caín y Abel, que no parecen tener existencia o historia propia el uno sin el otro. Tragedia colectiva que viene de atrás, atraviesa el presente y se proyecta hacia el futuro más o menos inmediato. Desde esa concepción, parece coherente que sea una novela inacabada (pero completa), tal y como la brutal interrupción de la palabra en la última versión –«por consiguiente era tanto como él mis–»– parece ratificar.

Confiemos en que nadie, así es la rosa, pretenda darle continuación (ni a la guerra ni a la novela).

*Las pistolas*

félix rotaeta

(madrid, 1942 – barcelona, 1994)

De la posmodernidad se habló mucho y durante mucho tiempo, aunque no se sabe muy bien ni qué es la posmodernidad exactamente, ni cuándo empezó ni cuándo terminó. Digamos –y es un suponer– que, al menos en España, podemos hablar de los inicios de la década de los ochenta del siglo pasado para ponerle fecha de nacimiento, y del inicio de la crisis económica de 2008 para darle la oportuna defunción. Y ¿qué entenderíamos por «posmodernidad»? Si aceptamos que la modernidad es el tiempo atravesado por la idea de futuro, la posmodernidad –en la medida en que es reacción– sería la época caracterizada por la desaparición de esa idea: futuro no hay, el pasado se fue y el presente es lo único que tenemos y vamos a tener. Pero no nos pongamos estupendos y vayamos a este libro, Las pistolas, que Félix Rotaeta escribió en 1981.

Un apunte más sobre la posmodernidad. En Madrid, que no es precisamente el centro del mundo, ésta nace más o menos al hilo de la Movida con aquella frase de Tierno Galván cuando sale al balcón y decreta: «El que no esté colocao, que se coloque… ¡y al loro!». La Movida: euforia de una transición ya veremos hacia dónde; sexo, drogas y rock and roll. La Movida: cuando hablar del futuro se convirtió en síntoma de moralina, vejez y autoritarismo.

En la contratapa del libro se leen, a modo de píldoras para abrir el apetito, los siguientes reclamos:

Un lobo solitario metido en asuntos de droga y aficionado a las armas cortas.

Un profesor universitario poco satisfecho de su vida, al que le atraen los caminos fuera de la ley.

Una vieja amiga y una alumna que desaparecen sin dejar rastro.

Pistolas que siembran la muerte en un mundo que no comprende su extraña fascinación.

Cuatro reclamos que, al menos en su momento, sirvieron para que se comprara la novela, se leyera la primera página, se leyera la primera frase –«Les dieron a todos unos monos grises lo suficientemente anchos como para no tener que quitarse sus ropas»– y se llegara –espero– hasta la última: «Cuando salían de la estación de Chamartín, caían los primeros copos y ellos charlaban animadamente». Entremedias, unas ochenta páginas impecablemente ateas, suntuosamente crueles y estilísticamente frías.

Andrés y Luis se conocen durante el fusilamiento de un terrorista en el que participan en calidad de voluntarios:

Le vendaron los ojos. Las órdenes se sucedieron a partir de un momento con increíble rapidez. Cuando llegó la de «fuego», las manos acariciaban suaves las culatas y los catorce dedos apretaron al unísono. Un terrorista muerto no es un terrorista; es un monigote.

Andrés es profesor, unos treinta años, de buena familia, de las que comen los sábados todos juntos en la casa de mamá; sin apuros económicos, apenas da cuatro clases semanales en la facultad y tiene una novia que no es novia por la que no muestra mucho entusiasmo. Luis es de familia muy modesta, de las que comen viendo la tele, con un físico atractivo, musculoso, aunque no muy alto. Y lleva pistola. Se dedica al trapicheo y el consumo de droga, nieve. Se acuesta con una chica del barrio sin que medie ningún compromiso: «Lo tomas o lo dejas». El destino, es decir, la noche,

los junta y charlan de la vida y de armas. Luis le regala una pistola a Andrés y salen al campo a disparar. Son dos tiradores de primera. El tiro al blanco no es suficiente y primero raptan y le disparan a la novia que no es novia de Andrés; otro día, a dos pibas que se ligan por Malasaña. Se ponen luego algo nerviosos, pero, quizá para calmarse, raptan a la mejor alumna de Andrés y la usan de diana. Y luego a otras y hay psicosis policial y una oleada de contagios criminales en la ciudad.

Dos o tres luegos[11] después, viene un final que no les cuento porque es uno esos desenlaces magistrales desde el punto de vista narrativo que te obligan a darte cuenta de que lo que la novela te estaba contando era otra cosa.

La posmodernidad y la lucha de clases. El rayo que no cesa.

*Letra muerta*

juan josé millás

(valencia, 1946)

Muchos quizá recuerden que, en el punto de partida de la llamada «Transición política», las fuerzas de las izquierdas más o menos (poco) marxistas y revolucionarias (menos) hubieron de plantearse el dilema de elegir entre la ruptura y la reforma, esto es, entre adoptar el sistema parlamentario que el posfranquismo –Suárez, el rey– ofrecía como salida para, una vez dentro de dicho sistema, llevar a cabo sus fines revolucionarios o, negándose de entrada a participar, impedir así la legitimación de esa operación de cambio desde el interior –el famoso harakiri de los procuradores en las Cortes del franquismo y la ley de Reforma Política–. Entraron finalmente, claro, y pasó lo que pasó con aquellos fines revolucionarios para una España a la que no iba a conocer ni su madre –Alfonso Guerra–, con el «antes socialistas que marxistas» –Felipe González– y el «vamos todos juntos, y yo el primero –Santiago Carrillo–, por la senda del eurocomunismo constitucional». Contemplada desde ese horizonte, Letra muerta, de Juan José Millás, es una novela profética; no una fábula o una alegoría, sino una auténtica profecía, llena de ironía, amargura y humor inteligente. Una sonrisa o mueca divertida que esconde entre sus pliegues y frases una extraña tristeza.

El protagonista no se llama Alfonso, ni Felipe ni Santiago. Su nombre es Turis y él mismo se presenta como «un funcionario rencoroso. La magnitud de mi resentimiento social sólo era comparable a las causas que lo habían provocado, ya que desde que tengo uso de razón he podido constatar que mi situación en el mundo era más bien desfavorable». Alguien que posee y está poseído por el rencor –«la única conquista de orden no material que

me estaba permitida»–, pero que no sabe muy bien qué hacer con él y que, a lo sumo, fantasea con que «mi jefe se caiga por las escaleras y se quede tonto; que al director le salga un hijo drogata, o que a la mujer del jefe de Personal la cacen robando en una tienda de lujo».

Con el resentido funcionario –acomodado, pero menos, a su rencor social– contacta una Organización que le propone la incorporación a sus filas –«Imagínate una organización ultraclandestina perfecta, dispuesta a liquidar esta nueva forma de barbarie y de opresión que llaman "democracia"»–, en la que piensa que va a encontrar salida para su resentimiento: «Mi rencor universal, cuyo caudal parecía condenado a la dispersión, encontró así un cauce sobre el que fluía dulcemente causando un daño real que me vengaba de los agravios más antiguos». Metido en esas aguas, deja su puesto de funcionario a fin de cumplir con el objetivo marcado de ingresar como lego en una orden religiosa: «De ese modo pasé a formar parte de la Iglesia. Entré directamente en el noviciado, donde permanecí un año recibiendo puntualmente, mes a mes, noticias e instrucciones concretas de la Organización». Infiltrarse, bien con el objetivo de utilizar el poder de la Iglesia para sus propios fines, bien para destruirla desde dentro: «Todos los sueños de dedicar mi vida al servicio de la venganza se vieron colmados».

Sucede, sin embargo, que poco a poco, además de sentirse algo abandonado por la clandestina Organización, su vida irá encontrando acomodo material y cierto confort espiritual en el interior de la comunidad religiosa: «Mi apariencia no remitía ya a una realidad que no fuera la apariencia misma. Realidad y aspecto comenzaban a confundirse; empezaban a ser la misma cosa». Es al narrar ese proceso de transformación o acomodamiento cuando la escritura de Millás alcanza sus mejores logros. Su aguda capacidad para dejar al descubierto los procesos ocultos detrás de lo que se hace o piensa de forma automática –es decir, la habilidad con que maneja el lenguaje para mostrar lo siniestro–, lo que hay de extraordinario en lo ordinario, los pasmos y chascos de la contigüidad o lo que subyace bajo las apariencias, le permite trazar la aventura del infiltrado con una precisión que roza lo morboso, pero sin llegar a caer en lo tortuoso o meramente efectista. La soltura y sutileza con que levanta y separa las zonas de fricción

entre lo aparente y lo real resultan muy eficientes para hacer avanzar ese proceso de cambio interior que el antiguo funcionario rencoroso, con gusto, padece: «Evoqué el seminario, sus pasillos, sus sombras, Jesús, la letra muerta… Me parecía todo tan protector, tan adecuado a mis intereses más profundos, que tuve un movimiento de terror al pensar que pudieran arrojarme de allí a las tinieblas exteriores». Un escritura que funciona a la manera de un bisturí haciendo la disección de lo que en cine se llamó «la historia del regador regado», sin que falte en el relato (no obstante) la correspondiente ración de metaliteratura –«Este papel mojado, esta letra muerta, este texto sin futuro, parece destinado a recoger los desperdicios de mis fluctuantes estados de ánimo»– que en la narrativa de la posgeneración de la berza hace las veces de antídoto, contraseña, pasaporte y certificado de modernidad. (El que esté libre de metaliteratura que tire la primera piedra.)

En resumen, el hábito sí hace al fraile; una extraordinaria parábola narrativa: «Estoy condenado a ser lo que mi apariencia delata».

*Évame*

carlos oroza

(vivero, 1923 – vigo, 2015)

Este poemario más que un libro es una voz; el registro humilde y en papel de un poeta que vive en voz alta. Es decir, un reclamo, un aviso, una convocatoria, un concierto. Un recuerdo de que acaso la poesía es un hablar alto. Crear comunidad con el despliegue sonoro de unos versos. Un cantar, un canto, palabras que bailan.

Dicen que en la Grecia clásica los límites de las ciudades venían dados por el alcance de una voz que se hacía oír desde el ágora. Carlos Oroza creó mil ciudades, sembró el aire de versos y poemas, de voces en alto en medio de los finales de aquel triste y sucio franquismo que nunca terminaba. Una voz que era libertad, altura, canción. Poeta oral, al que sólo cabe leer escuchando. Hay registros sonoros –que recomiendo– de algunos de sus enormes recitales. Esta nota es tan sólo una invitación. Aquí las letras, el verso y el poema sólo son una sombra. La luz está en la voz. Nos queda la palabra.

Veo tu voz

Vacilo

Estoy tendido te acaricio

Veo tu cara de una manera intermitente

Me avengo

Vuelvo

Estoy a un mes del suelo

Y veo a los animales subir por la escalera

¡Qué lejos está el mundo!

Nunca se llega

No hay nadie a estas horas por el mundo

¡Qué lejos está el mundo!

Nunca se llega

juventud

Llévanos de aquí

¡Llévanos de aquí!

Huyamos de este húmedo papel

No hay sangre en los hombres

Ven

Y vamos

Deja tu freno entre los gritos de aquellas cosas

Y no limpies más con tu pañuelo

Con tu pañuelo no limpies más este llanto incurable de los siglos

Ven deprisa

Ven deprisa

Vamos a buscar mundos

Aquí empezará pronto a llover y no habrá portales ni esquinas para nosotros

No vale nada esperar más tiempo

Nosotros somos los mejores para salvarnos

Deja esta nave vieja que navegue en su llanto

Que navegue en su llanto esta nave vieja

En este mar terrible sin puerta al mundo

Terca

Definitivamente quieta

Ha perdido el aire y el timón en la mente de la historia

Aquí no hay nada amigo –venid y vedlo–

Es demasiado tarde y no hay sangre en los hombres ni pulso para aguantar nada

Ni esa sed ferozmente humana para remontarnos

Ni un camino siquiera para empezar

Ven

Y vamos

*Edad (Poesía 1947-1986)*

antonio gamoneda

(oviedo, 1931)

*Edad (Poesía 1947-1986) recoge, a modo de antología y paso del tiempo, buena parte de la obra poética de Antonio Gamoneda. Hago una invitación a la lectura, y nada mejor que un muestrario de sus versos para incitar a la apertura de este libro que atestigua el crecimiento y la alta edad poética de una voz que, aun hablando de la intimidad, del amor o de las pérdidas, lo hace siempre en voz alta.*

Sobreviven en la evolución de su poesía, como no podía ser menos, el gesto y los ecos de una primera poesía cercana al compromiso social que, con lentitud y pausa, va ganando definición, hondura y peso. En el transcurso de los años, de los versos, de los poemas, la lengua de Gamoneda crece, nada se abandona, y se desnuda hacia dentro; cobra una agradecida e inteligente densidad haciéndose memoria compartida, posándose sobre lo propio con una calma extremadamente sabia. Hay un saber mirar hacia atrás sin ira y sin olvido, y nada de nostalgia sentimental en el abrazo con la memoria y el tiempo ido. Extraña serenidad sin resignación alguna. El poema como dignidad. Una voz que no reclama, que se hace presencia, que sale al paso, se hace compañía y discreto testimonio. Poesía de edad mayor. Anuncio de una doble, vital y poética, madurez. Insólito reencuentro con el futuro. Dolorido morir donde todo reaparece. Hay en la poesía de Gamoneda un descubrimiento del silencio en cuanto forma primigenia de expresión. Un saber callarse de extrema potencia poética. Un silencio desde el que la lengua funda su sentido y su intención.

Déjense llevar.

De Sublevación inmóvil:

[…] Sólo tiene
libertad quien la gana.

Solicito
una sublevación
de paz, una tormenta
inmóvil. Quiero, pido,
que la belleza sea
fuerza y pan, alimento
y residencia del dolor.

Un mismo canto pide
la justicia y la
belleza.
Sea la luz
un acto humano.

De Exentos I:

Estar desesperado,

estar químicamente desesperado,
no es un destino ni una verdad.
Es horrible y sencillo
y más que la muerte. Madre:
dame tus manos, lava
mi corazón, haz algo.

De Descripción de la mentira:

La naturaleza de los cuerpos es fingir resistencia y este conocimiento es el fin de un espíritu rodeado por ávidas gallinas en los preámbulos.

Lee en las láminas de vidrio: los argumentos del placer y los capítulos de la destrucción atravesados por una sola mirada. ¿Quién habla en esta transparencia?

Sólo es legible el libro de lo incierto.

De Lápidas:

ventana húmeda

Ésta es una ciudad desconocida y llueve sin esperanza.

No hay memoria ni olvido y el error es la única existencia.

¿Quién me ama en esta ciudad desconocida?

«Una obra maestra –dice Guillem Martínez– es una cualidad automática que se entiende al instante de verla. Es decir, no se entiende. Queda incorporada y crece.» Eso es la poesía de Antonio Gamoneda. Maestro.

*La buena letra*

rafael chirbes

(tavernes de valldigna, 1949 – ibídem, 2015)

Como sabemos por experiencia, el título es la mayoría de las veces la primera palabra del texto narrativo, el verdadero inicio de una novela, el comienzo de la lectura. Una palabra enunciativa que da cuenta o aviso –más o menos directo o más o menos tangencial– de la materia y sentido sobre el que toda la narración descansa o hacia el que apunta.

Comentando esta novela de Rafael Chirbes, el crítico Ignacio Echevarría resumía con acierto que La buena letra es una amarga historia donde «el recuento que de su vida hace una mujer, ya anciana, que padeció tanto la Guerra Civil como la larga dictadura franquista, se resuelve en un doloroso reproche a la rapacidad y a la ausencia de principios que descubre en su propio hijo, y que le mueve a reflexionar sobre la inutilidad de tanto sufrimiento». Comparto ese feliz empleo del término recuento por cuanto avisa con inteligencia sobre la intención de arqueo, de hacer cuentas, con la que Ana, protagonista y narradora del relato, deja testimonio de una vida, la suya, de su inútil padecer: «Y ha sido entonces cuando he pensado que tenía que contarte esta historia, o que tenía que contármela yo a través de ti». Y aquí la acción de contar constituye, por encima de cualquier otra apariencia, la verdadera clave del arco narrativo que la novela abarca.

Hasta el momento de la irrupción de la figura de Isabel, mujer que, a su modo frívolo y superficial –«había servido como criada en una "casa bien"»– trae un aire de libertad, la novela ha venido respondiendo a ese subgénero que conforman las novelas de posguerra civil: pobreza, cárcel, cobardía y miedo.

A partir de ahí la historia amplía su vuelo. La presencia de quien pronto se convertirá en la mujer del hermano de su marido, objeto en la sombra de una callada y nunca exteriorizada atracción, despertará en la protagonista un revuelo vital donde la admiración, la envidia y los celos tejen los pliegues y costuras de un vivir en el que sólo el sacrificio y la entrega a la familia parecen tener cabida. Siguiendo la fábula de aquel ángel bello que únicamente trae desgracia, la llegada de Isabel romperá la armonía familiar al introducir ambiciones sociales y personales muy alejadas de aquellos esquemas y valores más tradicionales desde los que Ana y la familia venían reconstruyendo hasta entonces, finalizada la Guerra Civil, sus vidas y horizontes. Poco a poco, gesto a gesto, desde las pequeñas diferencias y privilegios en la mesa hasta el establecimiento de relaciones en el entorno de los vencedores, pasando por el toque de distinción de un perfume o la tela de un vestido, el desgarro y el desencuentro van cuajando mientras un dolor opaco se va aposentando en la conciencia de Ana, que prosigue su andadura de esposa y madre sin cambiar de lealtades.

Entre la fascinación primera y el resignado desprecio final fluctuará el desarrollo de esa historia de rivalidades que, con sutileza y buen sentido de la pausa, va a encontrar en un tema aparentemente colateral, la buena letra, su sentido y razón narrativa. Isabel, esa cuñada de la que admiraba su capacidad para hablar y convencer a los hombres, y cuya desenvoltura para besar y acariciar a su marido en público envidiaba, escribe, cuenta Ana deslumbrada, con «una letra grande, hermosa, en la que las bes y las eles sobresalían como las velas de un barco». Escribe cartas también en unos cuadernos en los que anotaba, dice, «todo cuanto le ocurría a lo largo del día». La buena letra como signo y señal de diferencia. Y como deseo: «Ella vigilaba mi caligrafía y yo sus puntadas irregulares». Pasan los años. Ana tiene otro hijo, Manuel; muere su marido, ella sobrevive con dificultades, pero se empeña en que ese hijo estudie y llegue a ir a la universidad: «Conseguí que pudieras salir de Bovra, que estudiases, y empecé a perderte […]. A veces te veía escribir y, a mi pesar, recordaba aquellos cuadernos de ella. Pensaba: “La buena letra es el disfraz de las mentiras”».

Cuando es anciana, rodeada por las sombras fantasmales del pasado, el hijo y la nuera, que viven lejos, tratan de que venda la

casa familiar: «“Mamá, si es por tu bien”, dijiste». Su hijo ya es de otro mundo, de otro estatus, de otra memoria: «Aún no sé cómo conseguí no echarme a llorar y no echaros de casa». No duerme, da vueltas en la cama y siente envidia de los que han muerto: «Porque yo he resistido, me he cansado en la lucha, y he llegado a saber que tanto esfuerzo no ha servido para nada. Ahora espero».

Espera, pero no se queda quieta, se mueve: escribe. Y le cuenta su historia a ese hijo que se fue. Con buena letra. ¿Con el disfraz de las mentiras? Todo movimiento nos delata, dice Montaigne. Escribir, también.

*Lo peor de todo*

ray loriga

(madrid, 1967)

Esta primera novela de Ray Loriga sorprende por la desnudez absoluta de su prosa. Ni una sola imagen pretenciosa, ningún adorno literario, ningún pensamiento profundo, ningún acercamiento o reflexión sobre «las grandes verdades fundamentales» de la condición humana; ni tan siquiera una de esas frases bonitas que tanto gusta subrayar. Un lenguaje de apariencia muy simple con el que va construyendo lentamente una novela, es decir, una historia con intención, una historia significativa, la búsqueda de sentido cuando ya todo parece haberlo perdido. En el momento de su publicación, en 1992, Lo peor de todo se apartaba casi radicalmente de los materiales literarios más utilizados por los narradores de la llamada «Nueva Narrativa»: ni trama pseudopolicíaca o clichés de novela negra, ni aventuras exóticas ni mirada al pasado con ira y nostalgia. Ésta es la historia de un adolescente que vive, es decir, sobrevive o al menos lo intenta. Una chica, el rock, dos o tres amigos, la familia, el trabajo. Aquí lo insólito es la cabeza en marcha de ese adolescente que parece moverse entre la inocencia, un punto de autismo y la indiferencia moral.

Una nueva generación, entre el cómic, el pop y el «ya estamos hartos». Saludada por ser una novela sobre una juventud que ya no es la del 68, continúa hoy mostrándose como claro anuncio y ejemplo de aquella posmodernidad que no estaba dispuesta a aceptar pasivamente que la historia fuera una losa imposible de quitarse de encima. Aunque lo fuera.

Cuando le preguntaron sobre sus intenciones al escribirla, el autor

manifestaría, con gesto de quien no entiende a qué viene la pregunta: «Sinceramente, no soy muy bueno con las explicaciones; las explicaciones, por mucho que uno se esfuerce, terminan por parecer excusas. Ésta es una novela acerca del desaliento, acerca de todo lo que uno tiene que hacer aunque no quiera y lo raras que son las cosas algunas veces. Lo peor de todo cuenta en primera persona la vida de un tipo que se extraña, que se cansa y no avanza. Lo que pretendo escribir es un libro sencillo y directo sobre un punto de vista y un montón de cansancio».

Un sonido nuevo, una voz nueva, una verosimilitud sin pretensiones de verdad o relevancia, una espontaneidad sin buscar la simpatía; una novela en la que el mundo es una pesadilla, donde ganarse la vida es una tarea más estúpida que injusta, donde la precariedad es el aviso de lo que viene, donde la amistad es un espejo, donde el capitalismo es un paisaje cotidiano; escribir escapando de lo solemne:

Una vez vi en televisión un programa en el que cogieron un pollo recién nacido y lo ponían junto a una bombona de butano. El pollo abría los ojos y se creía que la bombona de butano era su madre, así que le hacía carantoñas y se arrimaba mucho sin sospechar nada. Luego le quitaban la bombona y el pobre pollo se volvía loco y piaba como loco y hacía ruidos raros, todo angustiado. Si se lo contase a T se pondría a llorar. A mí también me gustan los animales, pero a ella le gustan más, y no le importa que anden siempre cagándose por todas partes. En el trabajo todo va bien, saco las patatas de la freidora y las meto en las cestas, luego saco los aros de cebolla y los meto también en las cestas. Me sorprende lo que le gustan a la gente los dichosos aros de cebolla, freímos varios millones al día.

Un talento.

*Belinda y el monstruo*

luis magrinyà

(palma de mallorca, 1960)

El amor a finales del siglo xx todavía seguía existiendo. Los seis relatos con los que este libro de Luis Magrinyà se configura levantan acta literaria y dan testimonio de que, renqueante y un tanto agónico, seguía vivo. El amor como propiedad privada de los medios de producción y reproducción de la identidad y la salvación. Deseo de ser y deseo de dejar de ser: ser en el otro. Una contradicción que, al menos desde el siglo xii, cuando al parecer tuvo lugar el invento, no ha dejado de hacer daño a quienes lo sufren, acogen y padecen. Eixemplos, novelas cortas en realidad, de cómo la observación de sus síntomas y efectos puede proporcionar indicios y pistas para comprender el amor, no sólo en su dimensión de enfermizo estado interno, dependencia histérica o infección del lenguaje, sino en cuanto la relación del yo –en todas sus variantes de género, condición social o edad– con la sociabilidad, el poder y los sentimientos: «Por mucho que lo mitiguen clases, ideologías y otros condicionantes, el amor funciona como un adecuado barómetro del desencuentro en otros ámbitos de la sociedad». El amor, en definitiva, como un lugar de gozoso encuentro, medio de comunicación y arma de autodestrucción masiva, pero también como alivio, saudades y hospital del silencio. ¿Posible libro de autoayuda para la clase media enamorada… de la literatura?

Los buenos escritores lo son porque, aunque pueda parecer lo contrario, no les es fácil decir lo que quieren decir, trabajan contra la resistencia que les ofrece el lenguaje, se resisten a que lo dado escriba por ellos y, en ese juego de resistencias, descubren y aplican su talento. En la escritura de Magrinyà flota una malignidad sintáctica –el desvío como asedio a los significados– que se erige en

resonancia semántica al servicio del diagnóstico, aviso y curación, si es el caso, de los miedos, malentendidos y mezquindades sobre las que crece ese cuerpo doble que llamamos «amor».

–¿De qué murió su marido, señora Fanfani? –preguntó inocentemente la señorita Valadares.

–Ah, querida –repuso la viuda, con espeluznante sequedad–, de lo que debieran morir todos: lo envenené.

Es así como en Belinda y el monstruo, el relato que da título al libro, queda en el aire, y es la lectora o el lector quien debe resolver la pregunta de quién seduce a quién, una vez que la historia ha puesto en evidencia, con esa lentitud exacta en su escritura marca de la casa, cómo la luz –Belinda– necesita de la sombra para ser luz –el monstruo–, y cómo la belleza, demoníaca al fin y al cabo, no deja de tener deseo y envidia de la fealdad.

La exactitud, la búsqueda de la perífrasis que acorte el camino y el buen pulso con el que se retoman situaciones y personajes encaminan la lectura hacia unos escenarios donde la inteligencia del narrador, casi siempre implicado en el relato del que se da cuenta, nos instala sin conceder demasiadas libertades a la hora de interpretar conductas e intenciones. Hay en la escritura de Magrinyà una especie de dictadura que no permite que el lector, ese hipócrita que tanto ama el halago, se sienta más inteligente que ese narrador o sus personajes: la dictadura del narrador. Una imposición más que compensada por el privilegio de asistir al despliegue de la inteligencia ajena, por el placer de observar la astucia, maligna y comprensiva, del observador. Su capacidad para el matiz: timidez frente a indolencia, cobardía digna frente a dignidad cobarde; el buen oído para el diálogo: «–Eso ha dicho, sí –quise precisar–. Pero, en lo que a nosotros respecta, mejor será que pensemos en lo que no ha dicho. Sólo así podremos ayudarla», o su gracia para la descripción de los lenguajes no verbales, tan indispensable para abordar la relación amorosa, nos convierten en espectadores privilegiados para poder asistir al campo de maniobras

donde la seducción pone en práctica todos sus recursos: la coquetería, el galanteo, los silencios, el halago, las miradas, la conversación, el deseo de todo amante de convertirse en tema de comunicación exclusivo para el otro.

El amor como peligro. Y el amor como delito. En el último de los relatos, «La buena suerte», por ejemplo, se recrea un crimen de amor. Transcurre en una colonia de jubilados sin demasiados lujos –«tan sólo el mar recogido en una bahía verde y pensativa»–, con una protagonista que parece querer remitirnos a la figura de Agatha Christie y una historia que se adentra en el proceloso espacio de las relaciones entre el amor y el matrimonio. Es un cuento terrible donde vemos el lento desmoronamiento de la atracción y su reconversión en malestar y odio –«Cada uno veía en el otro la imagen de una vida negada»–, y en el que el azar, ese mecanismo tan propicio para el amor, se convierte en arma mortal al servicio del deseo.

Lo mismo que si mirásemos la escena desde una esquina, en Belinda y el monstruo encontramos ese sarcasmo, entre malvado y compasivo, siempre presente en la voz narrativa de Magrinyà. Un lujo.

*Caza nocturna*

olvido garcía valdés

(santianes de pravia, 1950)

Nada mejor para abordar este libro de Olvido García Valdés que entablar con ella, a partir de algunos de los poemas que en él se encuentran, una conversación a modo de marco o enunciación de fondo.

Es raro que seamos tantos en el mundo,

tantos en esta ciudad

y que no haya nadie,

casi nadie a quien no mentir.

–En los animales, que no tienen lengua aunque sí lenguaje, ni el engaño ni la incomunicación parecen posibles, ¿crees que nuestro lenguaje tiene algo de maldición?

–En mi último libro, Lo solo del animal (2012), estaba la percepción de que el animal es el que viene como es (y quizá la añoranza de aquel dicho: los animales viven en el mundo como el agua en el agua). Pero también la precariedad, la extrema vulnerabilidad y algo como una radical soledad última que compartimos con ellos. Y en efecto, distintas culturas han sentido que el lenguaje, las lenguas, es una maldición, y así lo relatan los mitos; por otra parte, la lengua social –todos tenemos la experiencia– es atroz en cuanto

manifestación de una imposible comunicación verdadera. Sin embargo, en muchos momentos tenemos también la experiencia contraria, la calidez de una palabra que nos acompaña o el fogonazo de algo que leemos y que nos alimenta por mucho tiempo…

Girasol, negro párpado, multiplicada

curva para el deslumbramiento. Somos

sólo cautivos,

presencias dentro de otros

que nos llevan. Allá, muy lejos,

el taxista le dijo: discúlpeme,

la ciudad es muy grande, sólo

manejo por las orillas.

–La tiranía de la subjetividad no es la que nos convertiría en esos «sólo cautivos / presencias dentro de otros / que nos llevan».

–Es extraño, sí. En el poema conviven el ámbito de la subjetividad como clausura y la objetividad de un trabajo y de un marco para el trabajo de dimensiones y condiciones poco humanas, un afuera de coerción alienante. Quizá es esa extrañeza, la yuxtaposición de los dos momentos, la que obtura el ojo: «Girasol, negro párpado». Por otra parte, lo que llamamos «subjetividad», y que se construye lingüísticamente, es algo que va variando a través del tiempo en una obra, según un crecimiento –o no– de quien escribe, en las formas críticas de la percepción y el conocimiento. Y todo ello en poesía resulta a menudo difícil de valorar y discernir.

Escribir el miedo es escribir

despacio, con letra

pequeña y líneas separadas,

describir lo próximo, los humores,

la próxima inocencia

de lo vivo, las familiares

dependencias carnosas, la piel

sonrosada, sanguínea, las venas,

venillas, capilares

–¿Este poema definiría tu poética?

–Especialmente el primer verso, ¿verdad?: «Escribir el miedo es escribir». Y luego en ese deslizarse hasta lo mínimo –«venas, / venillas, capilares»– por la raíz corporal de la escritura, que no es obra del espíritu, sino del cuerpo. Un poema de uno de mis primeros libros, «La caída de Ícaro», lo decía así: «El alma muere con el cuerpo. / El alma es el cuerpo. O tres fotografías / quedan, si alguien muere».

–Hay dos versos que dicen: «La insensata materia / que el alma es». ¿Un poema sería una manifestación insensata de la materia?

–No sé… Quizá un poema es una extraña mezcla: una manifestación insensata de la materia, sí, y un impulso conformador que la conduce hacia el sentido.

Es verdad lo que digo, cada

palabra, dice del poema la lógica

del poema. Condición

de real al margen de lo real.

Lo real dice yo siempre en el poema,

miente nunca, así la lógica.

–¿El yo del poeta es un yo ficcional? ¿Un artificio? ¿Una posición moral?

–Es un asunto complejo… Ya sabes, todas esas respuestas se han dado, y responden a distintos modos de entender la relación con la escritura del poema.

»En mi escritura veo bastante claro que el yo es fundamentalmente un lugar lingüístico. Un pronombre –yo, tú, ella…– es una caja vacía. En esa caja caben múltiples y muy diferentes cosas. En concreto, en este poema, el yo es «la lógica del poema». "La lógica del poema dice: es verdad lo que digo" parece un trabalenguas, pero no lo es; son unas frases casi literales de Käte Hamburger, de su obra ya clásica "La lógica de la literatura", que leí a mediados de los años noventa y que me resultó iluminadora para la comprensión del funcionamiento de la poesía lírica, al menos tal como a mí me interesa. El concepto clave no es el de realidad, sino el de enunciación de realidad. Hay enunciación de realidad, por ejemplo, en la descripción de un paisaje incluida en una carta, y ello no porque el paisaje sea real (podría no serlo), es decir, no porque sea real el objeto de la enunciación, sino porque lo es el sujeto enunciativo.

»En el poema lírico hay siempre enunciación de realidad. La vivencia que tenemos de él es semejante a la que tenemos ante un mensaje oral o por carta: alguien nos dice algo a nosotros, personalmente. Hay un sujeto enunciativo y una referencia de objeto –lo que se dice–, pero esa estructura lírica de sujeto-objeto en nada se asemeja a la comunicativa: en el poema los enunciados se retiran, como si dijéramos, de su objeto, se ordenan unos respecto a otros y ganan contenidos que no se refieren al objeto; en

cierto modo, los enunciados basculan de la esfera del objeto a la del sujeto, estableciendo no un contexto de comunicación, sino de sentido.

»En un poema lírico, el yo lírico sólo puede aparecer en cuanto sujeto real, nunca como sujeto ficticio. Sin embargo –y esto es decisivo–, el yo lírico que fundamenta la poesía no es identificable con un yo psicológico, con un emisor coherentemente constituido. En el poema, incluso la realidad objetiva se convierte en realidad vivencial subjetiva.

»Volviendo al comienzo y saltando del yo que aparece en esos versos al yo enunciativo del poema, estaríamos ante la convicción o, mejor, ante la necesidad de un modo de verdad en la lírica («la lógica del poema dice: es verdad lo que digo», «lo real dice yo siempre en el poema»). ¿Cuál es el procedimiento por el que eso nos llega –es más fácil hablar en calidad de lectores– cuando leemos a César Vallejo, por ejemplo? Evidentemente es un asunto lingüístico; si me apuras un poco, casi te diría de sintaxis. ¿Está en la sintaxis –en el modo en que la lengua trabaja– ese complejo existencial, político, moral, estético que llamamos Trilce, que llamamos Vallejo? Sin duda. Y es la vida Vallejo la que nos llega con toda nitidez (y con toda la sombra).

*La conquista del aire*

belén gopegui

(madrid, 1963)

La cuestión del dinero no ocupa mucho lugar en la narrativa española. Algo en el Baroja de César o nada, por ejemplo; algo más en La de Bringas, de Galdós, y especial atención en bastantes novelas del hoy casi olvidado Juan Antonio de Zunzunegui. Pero en pocas ocasiones más el dinero obtiene ese protagonismo narrativo que se concede a los afectos, amores, movimientos del alma o al juego psicológico de las contradicciones más o menos vitales. La conquista del aire constituye al respecto una significativa y valiosa excepción.

En el prólogo a su propia novela, Belén Gopegui escribe:

Aun cuando el escritor o la escritora escriban porque poseen un temperamento narcisista, por soberbia o porque han encontrado una fuente de ingresos, su narrador, la voz que da cuenta de una historia, no es carnal. Su interés no está anclado en motivos anteriores sino que lo determina el sentido de su narración. El interés del narrador de La conquista del aire pudiera ser mostrar algunos mecanismos que empañan la hipotética libertad del sujeto. Para ello ha elegido una historia de dinero. […] El narrador quiere saber y por eso narra.

Dónde empieza o termina la libertad y dónde termina o empieza el dinero. Para llegar a resolver ese interrogante, la novela plantea la historia de tres amigos, profesionales de clase media en los años

finales del siglo, cuya amistad se verá agitada, agrietada y amenazada de ruina cuando Carlos Maceda, uno de ellos, solicite a los otros dos, Santiago Álvarez y Marta Timoner, un préstamo para sacar adelante su pequeña empresa de electrónica. Una historia donde la generosidad (prestar el dinero, en nombre de unos sueños compartidos) y la mezquindad (el miedo a perderlo, en nombre de unos sueños privados) se enfrentan de tú a tú; donde la traición y la lealtad se cuestionan mutuamente y donde la tentación del sálvese quien pueda encuentra duras y dubitativas resistencias.

Ver cómo el paso del tiempo por cada una de esas vidas va aclarando, para los lectores pero también para los protagonistas, el vaivén de recelos, anhelos entusiastas y penosos egoísmos sobre el que, calladamente, se levantan los afectos y deseos hace de su lectura una experiencia difícil de olvidar. Como si la tonalidad narrativa o el ritmo de la mirada hecha frase nos permitieran ocupar esa distancia justa desde la que el yo descubre, sobrecogido, en las vidas de los otros, el secreto de la propia. Una inteligencia narrativa incisiva y cercana pero exacta, fuerte aunque benévola. Una fábula donde la deuda se vuelve primero culpa y confianza, luego impaciencia y silencio, dosis de cinismo, sentimiento de pérdida, hasta que otra vez la intervención narrativa del dinero reaparece, las deudas se pagan y la culpa, a modo de impago, permanece.

El mundo gira, los hombres y las mujeres duermen, la democracia comercial y comunicativa es un estanque de luz. Lisura. Seda. Tersa superficie inalterada. Sólo en el abismo la luz no es uniforme y se vacila, pero el abismo está fuera. El mundo ya no será cuartel de invierno, la política está fuera, la sociedad decrece y es una capa áurea, en donde el tiempo ya no es depositado. Duermen.

Un final amargamente feliz: todo parece haberse solucionado y los amigos –un poco maltrecha la amistad pero en fin…, la vida– tratan otra vez de ser felices, de recuperar las palabras comunes, mientras que la lógica del dinero, que atraviesa toda la historia, se traduce, como efecto colateral inevitable –a alguien se le arrebata lo que a

alguien se le concede–, en el obligado despido laboral del eslabón más débil de la cadena: Esteban, el trabajador que, viviendo en el exterior de esa clase media, sólo dispone de un salario para sobrevivir.

Una novela donde «los movimientos del alma» y la materialidad de las necesidades –una casa, un coche, un puesto de trabajo, un hijo, un estatus– crean una maraña de verdad y silencios para dar certera cuenta de cómo sobre ese elemento, el dinero, tanto la sociedad como las vidas personales se levantan o derrumban.

Sobre el estanque, de golpe, cae una moneda: ¿cara o cruz? El agua se agita durante un tiempo y amenaza con asaltar las orillas. Luego todo vuelve a la calma. Cada uno ha aprendido algo. La vida sigue, pero ya nada será lo mismo. Terminamos de leer y salimos leyendo mejor el vuelo de la moneda y la agitación de las aguas. Más sabios, más tristes, más inteligentes.

*Memoria de un hombre perdido*

antonio ferres

(madrid, 1924 – ibídem, 2020)

Éste es un libro grato y apacible, que fluye como un río grande, se llena de meandros, riega los valles de la memoria colectiva y traza el cauce de una vida, la de Antonio Ferres, que es muchas vidas. Es un libro que extraña por lo triste, de una tristeza amable, gentil, delicada e indefensa.

Da comienzo con el reencuentro, setenta y seis años después de su nacimiento, con la casa del barrio de Argüelles que lo vio nacer y que acaso sea lo único que todavía permanece en el mismo lugar mientras todo lo demás –la niñez, la guerra, el hambre, la adolescencia, la militancia comunista, la amistad y la literatura– forma un paisaje que a veces se desvanece y otras regresa a modo de adjetivo inteligente, palabra exacta o frase que respira dolida serenidad: «No hubo ni hay grandeza en el recuerdo».

Podríamos detenernos en la lucidez amarga con que un «entonces» y un «sonrío» resumen buena parte del sentido de una vida: «Todos repetíamos entonces que sólo la lucha contra la injusticia daba sentido a la historia del hombre. Sonrío mientras recuerdo ese pensamiento, que era el motor de nuestra vida». O en el juicio: «La sucesión de hechos y cobardías a los que no somos ajenos los hombres de mi tiempo», insólito en un país que no quiere asumir que esas cobardías forman parte de su memoria histórica. Valdría también con citar la «absurda verdad» con que da cuenta de la pobreza cotidiana bajo el franquismo: «Ni muda tiene para cambiarse. ¿Supones que exagero? En su casa tienen muchos gastos y apenas ingresan dinero. Fernando se queda en la cama los fines de semana, esperando que se le seque la ropa interior».

No necesita muchas palabras este libro para ocupar sitio en esta propuesta. Creo que hoy nos enseña bien lo difícil que es entrar en la larga experiencia que nos cuenta, en las largas décadas de vida bajo la escasez moral y material de lo que fue aquella posguerra. Difícil de elaborar y compartir aquel ahogo, por más que la literatura nos haya llevado hacia ella. Leo esta Memoria de un hombre perdido y me pregunto si quienes encontramos en los libros razón y acomodo seremos capaces alguna vez de imaginar esa realidad para poder compartirla. Escribe Ferres: «Aún me da miedo la palabra “hambre”».

Un libro para ver y comprobar los poderes y límites de la literatura, que no es poco. Memoria desde un otoño en el que todavía habitan aires de primavera.

*El año que tampoco hicimos la revolución*

colectivo todoazen

¿Una novela? ¿Una crónica? ¿Un collage? Los autores, desde el anonimato que el seudónimo concede, dicen que novela, y tampoco vamos a llevarles la contraria. Novela documental, diremos, donde se entrelazan la tradición vanguardista del montaje artístico –valga el recuerdo de Tensor, de Sender–, la naturaleza narrativa del periodismo y la voluntad política de construir revolución. Un artefacto narrativo, una sucesión de acontecimientos de interés humano, extraídos mayoritariamente de las páginas de información económica de la prensa diaria, ordenados para construir un sentido. Un salpicón de pequeñas noticias que, acumuladas con actitud narrativa, iluminan la realidad social española en los tiempos inmediatamente anteriores a que la crisis de 2008 hiciera saltar por los aires las apariencias de un falso y fraudulento estado de bienestar. De ese fraude, justamente, la extraña novela escrita por el Colectivo Todoazen da cuenta y razón. Y lo hace a la manera de una novela de misterio, se dice en la contratapa, que pretende responder a la pregunta de cómo puede ser que en un año en que los beneficios empresariales se acercan a un 25 por ciento de media, mientras que la masa salarial sólo crece un 3 por ciento, no se haya producido la revolución social. Dicho con el lenguaje de la novela: dadas esas condiciones objetivas, ¿qué ha pasado con las condiciones subjetivas?

En ese recuento –en el que contar significa tanto «medir» como «narrar»— de unas y otras condiciones se desarrolla el argumento de la novela, que, para ir más allá del documento o el acta notarial, recurre a las estrategias propias de lo narrativo: lo extraño, el suspense y la intriga. Extrañeza en el uso sorpresivo de los materiales y su orden de aparición. Intriga, no en función del clásico «qué va a pasar», sino del «qué es esto y para qué me lo

están contando», a fin de que recaiga sobre el propio texto la cualidad del suspense. Este triple motor o procedimiento narrativo, al romper los límites entre la literatura y el periodismo, sitúa El año que tampoco hicimos la revolución en el ámbito de la vanguardia, poco frecuentado en la literatura del momento.

Las relaciones entre el periodismo y la literatura descansan, de manera bastante tradicional, sobre la exportación al medio de prensa del lenguaje que se presume propio de la literatura: vistoso, ingenioso, engalanado, llamativo, ornamental, no sometido a la claridad expresiva o a las urgencias temáticas. Aquí la relación se invierte, es el lenguaje periodístico el que, volcado en los moldes de la literatura, adquiere densidad artística. El ready made en marcha: «Ésta es una "novela robada": estaba encima de la mesa y por esa razón, como en el relato de Poe, había pasado inadvertida. Nosotros la hemos cambiado de sitio, de lugar, haciéndola pasar del espacio de la prensa al soporte libro». Poe y Duchamp como padres putativos.

Al leerla hoy adopta la condición de un aviso para navegantes: la fábula de una sociedad encantada de haberse conocido, tan guapa y europea que no es capaz de reconocer las manchas y grietas que el espejo le devuelve. Viviendo con la ilusión de quien, por comprar y tener en el bolsillo una quiniela, presta su atención prioritaria a los resultados del fútbol y llega a sentirse ya un feliz millonario. De pronto el balón deja de rodar y los que más se la jugaban –los más frágiles– pierden: impagos, desahucios, despidos, precariedad, pobreza. Todo estaba a la vista pero nadie pareció querer verlo. En su última página, el libro recuerda: «Un 0,16 por ciento de los contribuyentes españoles posee el 27,5 por ciento de los depósitos del sistema bancario», es decir, aquel bienestar de unos pocos que iba a caer encima de los muchos.

Bajo el rótulo de Colectivo Todoazen desaparecen sus autores en unos momentos en los que el marketing ya había infectado las poéticas y en que la famosa muerte del autor había revertido en necesidad de construirse en cuanto marca comercial. Al preguntar a los miembros del Colectivo Todoazen (autopresentado como «grupo plural y multidisciplinar que centra su trabajo en el campo de las investigaciones narrativas») sobre la razón de tal postura,

confesaron entender el anonimato en su sentido de autoprotección, como «la cera en los oídos con que Ulises se ata al mástil para escapar del canto de las sirenas». Y porque «desde lo colectivo imaginamos con más fuerza y con menos compromiso lo conveniente».

Un experimento narrativo: hacer de lo cotidiano una novela de misterio.

*Cultivos*

julián rodríguez

(ceclavín, 1968 – segovia, 2019)

Obvio que la presencia en este libro de Julián Rodríguez es un homenaje a Julián Rodríguez, que fue quien imaginó las pautas para este 55 libros de la literatura española del siglo xx. Pero no está aquí en razón del homenaje, sino porque Cultivos cierra la secuencia de narraciones que conforma uno de los ejes temáticos de esta propuesta: el mundo rural, ese mundo sobre el campo y los campesinos en el que su libro se integra para hacer justa compañía –sin necesidad de hacer ni deshacer comparaciones– a Cara de Plata, de Valle, a Campesinos, de Arderíus, a La mina, de López Salinas o Los santos inocentes, de Delibes. Una secuencia inevitable en esa literatura que nos cuenta aquello que fuimos, aquello que no fuimos y acaso aquello que quisimos ser. Un libro publicado, además, en ese 2008 en el que, a nuestro entender, el siglo xx llega a su cierre con una crisis que da fin a un horizonte de expectativas fundadas en que el progreso económico es seguro vector constituyente. Escrito cuando, en esas palabras de Ingeborg Bachmann que el libro recuerda, «los campesinos ya no tienen papel alguno en esa sociedad».

Podría ser una autobiografía. Alguien incluso podría hablar de autoficción, aunque Cultivos sea, sobre todo, un intento de autoverdad, ese género en principio –y en final, acaso– tan engañoso, pues bien sabemos que la verdad siempre tiene algo de traición. Considero esta novela de Julián una exploración narrativa, un intento logrado de hacer inteligencia a partir de lo sentimental, suponiendo –que es mucho suponer– que ambas cualidades no sean lo mismo o que, de no serlo, pudieran separarse. Una investigación narrativa sobre la naturaleza y los límites de lo sentimental:

«¿Cómo expresar “lo sentimental” de un modo no gastado?».

Diría que es también, al menos en su origen, la historia de cuatro niños –el narrador y su hermano, y los dos hijos de éste— y del tiempo que va de una a otra de sus infancias: «Han pintado una frase de Ronaldinho en la plaza, donde antes, tanto tiempo, estuvo la del Che». Un libro de cuando el pasado todavía existía y formaba parte del presente.

*Cultivos habla de eso: del campo, de «los cerezos, los castaños, el agua que discurría», pero a la vez de lo[12] cultura, del cultivo de las palabras, de un poema, de Pasternak, Maiakovski, Georges Bataille y otras frutas semánticas. Cultivos. El campo como esfuerzo, como trabajo y como paisaje. El regreso a una ética desde una estética en marcha, y el libro en cuanto intención, cumplida, de que una no falsee a la otra. En medio de ambas –separando y uniendo–, la política: el marxismo, Berger, Sartre contra Camus, las diferencias de clases, los campesinos y sus quimeras: «Mis padres hablaban del pueblo, de quienes iban muriendo».*

Luego, y además, el escribir como quien renglonea la tierra. La literatura es surco y cosecha. Unas lecturas a modo de compuertas que se abren y mojan la imaginación y la mirada. El largo adiós a la falacia de san Unamuno bueno y mártir, y el encuentro con los dilemas de la Poética: quién narra, cómo, para qué, por qué, a quién.

El narrador es una voz cultivada –«Valga el juego de palabras: ya no cultivará sino que se cultivará»– y nos cuenta, a su manera, acertada y agradable, su calendario agrario: la siembra, los brotes, la flor, los frutos y la cosecha, que es precisamente esa voz cultivada con la que se nos narra el árbol, el bosque y, sobre todo, la tierra donde crecen el árbol y el bosque.

Escribir sobre campesinos cuando ya no quedan campesinos, «que han huido de sus tierras y que luego han vuelto a ellas o que nunca han podido abandonar, los que viven solos, ya viudos o en pareja […], excampesinos que se pasan los días en los cruces de carretera, en los bancos junto a la carretera principal». Narrar sobre una ausencia desde la que esa voz se ha cultivado, se ha hecho cultura y desde la que se escribe «sobre personajes del mundo posrural. Páginas sobre las dehesas donde el romero y la lavanda crecen y

pastan vacas de color rojizo. Páginas sobre arroyos y ancianos que aún cultivan los bancales mientras piensan en sus hijos emigrantes».

Un tempo narrativo hecho de apuntes, notas de lectura, imágenes de una cultura rural que ya no existe. El presente hecho recuerdo. Un escenario donde lo punk brota en los bordes de un olivar o donde el arte crece entre bancales, huertas, musgo y praderías abandonadas. Donde el campo se ha vuelto una industria y donde «la palabra rentabilidad es la que le concede o deniega todo futuro».

Y la muerte sobrevolando por encima de todas las palabras de Julián Rodríguez Marcos. Le gustaba ser editor.

Índice

Introducción

*La voluntad*

*Aurora roja*

*Campos de Castilla*

*El metal de los muertos*

*Segunda antolojía poética (1898-1918)*

*Cara de Plata*

*La malcasada*

*La deshumanización del arte*

*El nuevo romanticismo*

*Poeta en Nueva York*

*Campesinos*

*San Manuel Bueno, mártir*

*Tensor*

*Tea Rooms. Mujeres obreras*

*Eugenio o proclamación de la primavera*

*Filosofía y poesía*

*Leoncio Pancorbo*

*Nada*

*Los muertos*

*Viaje a la Alcarria*

*Historia de una escalera*

*El tintero*

*Nosotros, los Rivero*

*El grito inútil*

*El Jarama*

*La mina*

*Nuevas amistades*

*La sinrazón*

*19 figuras de mi historia civil*

*Los enanos*

*Tiempo de silencio*

*La gallina ciega*

*Reivindicación del conde don Julián*

*Así se fundó Carnaby Street*

*Recuento*

*La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*

*La verdad sobre el caso Savolta*

*Días de llamas*

*Largo noviembre de Madrid*

*De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*

*Los santos inocentes*

*Un día volveré*

*Herrumbrosas lanzas*

*Las pistolas*

*Letra muerta*

*Évame*

*Edad (Poesía 1947-1986)*

*La buena letra*

*Lo peor de todo*

*Belinda y el monstruo*

*Caza nocturna*

*La conquista del aire*

*Memoria de un hombre perdido*

*El año que tampoco hicimos la revolución*

*Cultivos*

[1] **Los límites señalados excluían la presencia, tan relevante en nuestra cultura, tanto de las literaturas latinoamericanas como las de origen en las otras lenguas de Estado. Ellas también hablan del nosotros aunque aquí no hayan podido encontrar acomodo.**

[2] En mi recuento, solamente Los libros esenciales de la literatura en español. Narrativa de 1950 a nuestros días, de Ignacio Echevarría, Lunwerg Editores, 2011, se había movido por semejantes o cercanas arenas movedizas.

[3] **Jorge Ribalta, El espacio público de la fotografía, Barcelona, Arcadia, 2018.**

[4] **A efectos cronológicos para la selección de las obras, hemos considerado 2008, el año de la crisis que se llevó por delante todo un horizonte de expectativas, como fecha final del siglo xx.**

## [5] Quizá.

[6] **Siempre el más allá entendido como presencia o ausencia.**

[7] **Muchos años después es, más o menos, ahora.**

[8] **Recuento es una novela que, aun gozando de su propia autonomía, se integra en el gran conjunto narrativo que Luis Goytisolo fue levantando entre 1973, año en que se edita dicho texto, y 1981, cuando aparece, después de Los verdes de mayo hasta el mar (1976) y La cólera de Aquiles (1978), el último volumen, Teoría del conocimiento, de la tetralogía que, bajo el título de Antagonía, las agrupa y les otorga entidad, peso, significación y sentido que la eleva a la categoría de novela única.**

[9] **«He deducido», quería decir.**

[10] **Uf, parecería que me estoy volviendo creyente.**

## [11] Pienso, luego.

[12] **Cursiva, por favor.**